Vuelta 15

SUDAMERICANA

REVISTA MENSUAL / AÑO II / SEPTIEMBRE 1987 / A 6

INFORME ESPECIAL ¿QUE PASA EN LA URSS?

Octavio Paz / Mario Vargas Llosa / Luis Rafael Sánchez

LA LITERATURA LATINOAMERICANA ACTUAL

Guillermo Cabrera Infante

MARILYN MONROE RESUCITADA

Néstor Almendros

LOS DICTADORES Y EL CINE

Hans Magnus Enzensberger / Alberto Arbasino

ESCRIBIR EN ITALIA Y ALEMANIA

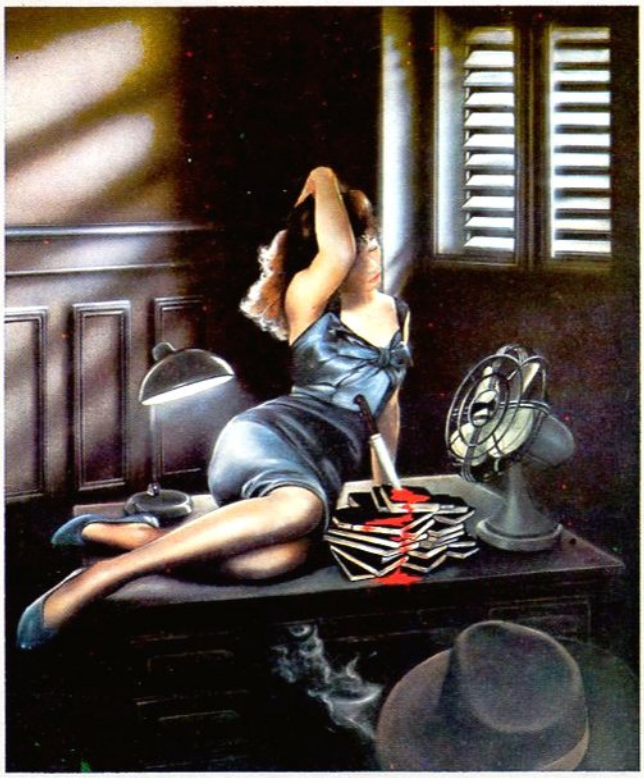
Juan Goytisolo

LAS RAICES DEL ESCRITOR

Jorge Manzur

Serie negra

Jorge Manzur



Serie negra

Editorial Sudamericana
narrativas argentinas

**Relatos animados por un suspenso indeclinable y una sutil ironía.
Jorge Manzur dirige una doble mirada:
hacia la tradición de la novela negra,
con sus violencias e impactos,
y hacia la existencia concreta y real.**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Sabe cuál es la edad para visitar un museo? La suya.

No hay edad para la cultura.

MUSEO DE ARTE MODERNO
Corrientes 1530 - 9º piso - Tel. 46-9426
Martes a domingo de 16 a 20.

MUSEO DE ARTE ESPAÑOL
Juramento 2291 - Tel. 784-4040
Diariamente, excepto jueves, de 15 a 19.45
Lunes a viernes, excepto jueves, de 9 a 13.

MUSEO DE ARTES PLASTICAS "Eduardo Sívori"
Corrientes 1530 - 7º piso - Tel. 46-9664
Martes a domingos de 15 a 20
Junín 1930 - 1er. piso
Martes a viernes de 15 a 20. Sáb. Dom. y Fer. de 10 a 20.

MUSEO DE ARTE HISPANOAMERICANO
"I. Fernández Blanco"
Suipacha 1422 - Tel. 393-5899
Martes a domingo de 14 a 19. Visitas guiadas.

MUSEO DEL CINE "Pablo C. Ducrós Hicken"
Sarmiento 2573 - Tel. 48-4598
Lunes a viernes de 9 a 19.

MUSEO DE LA CIUDAD
Adolfo Alsina 412 - Tel. 33-9855
Lunes a viernes de 11 a 19. Sáb. de 16 a 20.

MUSEO DE MOTIVOS ARGENTINOS
"José Hernández"
Av. del Libertador 2373- Tel. 802-9967
Lunes a viernes de 8 a 20.
Sáb. y Dom. de 16 a 20.

MUSEO HISTORICO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES "Cornelio Saavedra"
Crisólogo Larralde (ex Republiquetas) 6307 -
Tel. 572-0746
Miércoles a domingo de 14 a 18. Visitas guiadas

El arte tiene su historia en los museos municipales.

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

SIDA

La palabra SIDA está compuesta por las iniciales de **Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida.**

Una enfermedad que daña la capacidad de defensa del organismo y que termina por provocar la muerte.

El SIDA puede ser contraído por el hombre o la mujer.

Es transmisible por contacto sexual, o a través de jeringas, agujas y sangre contaminadas.

En la Argentina, algunas personas ya han muerto por esta enfermedad.

Una enfermedad que todavía no tiene cura.

Pero que puede ser evitada.

¿De qué manera?

No exponiéndose al contagio por tener relaciones sexuales con personas desconocidas o que mantengan contactos sexuales con desconocidos, ya que una alta promiscuidad aumenta el riesgo de contraer la enfermedad.

Recurriendo –ante la duda– al uso del preservativo.

También, utilizando jeringas y agujas debidamente esterilizadas para prevenir el contagio por vía sanguínea.

Pero así como es importante conocer las causas de contagio, también es bueno saber aquello que resulta inofensivo.

El SIDA no puede ser transmitido por un beso, un apretón de manos, un abrazo o una caricia.

Tampoco hay evidencias de que se contagie a través del sudor, la saliva o el aire.

Por eso, marginar de la sociedad a una persona que padezca el SIDA, además de una injusticia es un error.

Un error que tenemos que corregir entre todos.

Conociendo el tema en profundidad, cuidándonos en nuestros hábitos, difundiendo la información que recibimos.

Venza el miedo, infórmese y asegure su vida.

Ministerio de Salud y Acción Social.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA NACION. Desde 1870
marca el ritmo del periodismo argentino.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ESTO QUE PASA

El programa periodístico más incisivo de la **FM** Argentina

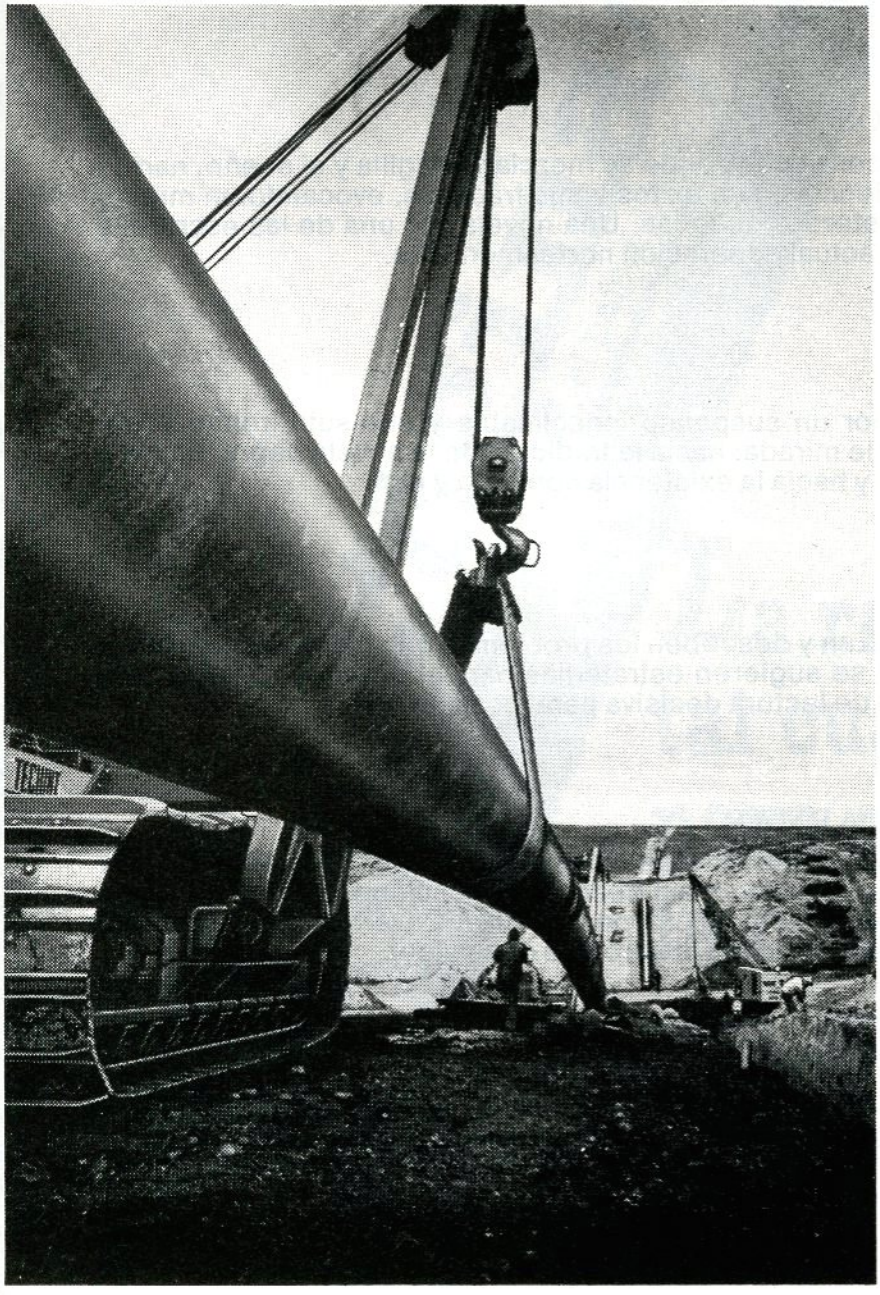
Lunes a Viernes de 6 a 8 hs.
Pepe Eliaschev en 95,9 Mhz.
Splendid FM

LA DIFERENCIA

R. V.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Fuerza Creadora



Las obras fundamentales para el progreso argentino, tienen a TECHINT como principal protagonista.

La tecnología, la capacidad y su potencia realizadora, abren constantemente nuevas posibilidades de desarrollo.

Porque con vigor y fuerza creadora, ocupa desde hace más de cuatro décadas la vanguardia en la ejecución de importantes complejos industriales y grandes obras públicas y privadas: oleoductos, gasoductos y poliductos; caminos, aeropuertos y obras ferroviarias; viaductos, puentes y túneles; puertos, obras hidráulicas y plantas de tratamiento de agua y efluentes; líneas de alta tensión, centrales y estaciones eléctricas; terminales marítimos y obras off-shore; proyectos nucleares, refinerías de petróleo, plantas petroquímicas y químicas; plantas de papel y celulosa; plantas siderúrgicas y grandes instalaciones industriales.

Cuando el país lo demanda, TECHINT está presente con su firme vocación de aceptar todos los desafíos.

TECHINT

Techint
SOCIEDAD ANONIMA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Editorial Sudamericana novedades

Jayne Anne Phillips

SUEÑO MECANICOS

Cuatro personajes, con voces donde se mezclan la vigilia y el sueño, narran sus vidas y sus experiencias, sus éxitos y sus fracasos, evocando un mundo elegíaco y uniendo tristezas y alegrías. Una novela por una de las escritoras más importantes de la actual generación norteamericana.

Jorge Manzur

SERIE NEGRA

Relatos animados por un suspenso indeclinable y una sutil ironía. Jorge Manzur dirige una doble mirada: hacia la tradición de la novela negra, con sus violencias e impactos, y hacia la existencia concreta y real.

Eva Giberti

LA ADOPCION

En este libro se analizan y describen los problemas que se presentan en las familias adoptantes, y se sugieren estrategias para abordarlos. Escrito para los profesionales pero de lectura decisiva para los padres.

Julio Cortázar

62 MODELO PARA ARMAR

Un autor se somete voluntariamente a los enlaces e interacciones que se desatan en el curso de su relato y así descubre situaciones y episodios que jamás se le habrían ocurrido desde otra perspectiva. Y a la vez elige la complicidad del lector para hacerle armar el libro que desea leer.

Vance Packard

LAS FOMAS OCULTAS DE LA PROPAGANDA

La propaganda actual: ¿estrategias de seducción, sutiles trampas tendidas para convencer? Los lectores y el tiempo han de decidir si estos métodos son un paso hacia un mundo de reflejos condicionados o un progreso en el arte de la persuasión.

Editorial Sudamericana

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La realidad tal cual es, para que la conclusión sea suya.

Página/12
el país a diario

El diario sin desperdicio.

Escriben:
Osvaldo Soriano
Eduardo Aliverti
Horacio Verbitsky
Sergio Joselovsky
Pablo González Bergés
Enrique Medina
Miguel Bonasso
Miguel Briante
José María Pasquini Durán
José Ricardo Eliaschev
Juan Gelman
D. Viñas
Director: Jorge Lanata.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Si usted lee cuentos.
Si usted escribe cuentos.
Si usted tiene una librería;
o va a un taller;
o no quiere que le hagan más
el verso; o si usted simplemente
ama el cuento...

ésta es su revista

Puro Cuento

su mejor antología

Informes, ventas y suscripciones: Puro Cuento S.R.L. - Pedro Ignacio Rivera 3815 (7°-29) - (1430) Buenos Aires. Teléfono 541-4677, de 9 a 14.

Leer implica una actitud de vida:
pensar, reflexionar, sentir.
Ser dueño de uno mísmo.
Editorial Sudamericana lo invita a leer.

Editorial Sudamericana S.A.

HUMBERTO 1º 531 • 1103 BUENOS AIRES • Rep. Argentina
☎ 362-7496/2128/7364 • Télex Sudamericana 25644 SUPLA AR

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Vuelta

Volumen II / Número 15 / Octubre 1987

	12	Presentación
Efim Etkind	13	La literatura rusa del año pasado
Andrei Bitov / Oleg Chujonzev / Andrei Siniavski / Efim Etkind / Joseph Brodski / Tomas Venclova	22	Las letras sobre la mesa
Tomas Venclova	27	La literatura soviética no rusa
Alberto Arbasino	31	¿Qué pasa en Italia?
Michael Krüger	35	La literatura alemana contemporánea
Hans Magnus Enzensberger	36	Un sermón sobre el tamaño
Mario Vargas Llosa	40	Desde latinoamérica
Luis Rafael Sánchez	41	Literatura e identidad
Octavio Paz	43	Al paso
Manuel Ulacia	45	Río
Guillermo Cabrera Infante	48	Marilyn Monroe: renace una estrella

LIBROS

Luis Chitarroni	41	*El cielo de Sotero*, de Alejandro Rossi
Eduardo Milán	52	*Ticket para Eduardo Russo*, de Arturo Carrera

EL TESTIGO OCULISTA

54

LA VUELTA DE LOS DIAS

Leszek Kolakowski	56	Los cambios de Gorbachov
Néstor Almendros	59	A los dictadores les gusta el cine
Lelia Driben	63	Luis Felipe Noé: una sombra en la vigilia
	64	Remo Bianchedi
Juan Goytisolo	65	El árbol de la literatura

Director: *Octavio Paz*
Vuelta de México
Subdirector: *Enrique Krauze*
Secretario de Redacción: *Aurelio Asiain*

Vuelta Sudamericana
Secretario de Redacción: *Danubio Torres Fierro*
Asesor Editorial: *Enrique Pezzoni*

Consejo de Colaboración: *Adolfo Bioy Casares*
Natalio R. Botana • Guillermo Cabrera Infante
Julieta Campos • Juan Gustavo Cobo Borda
Pablo Antonio Cuadra • Haroldo de Campos
José de la Colina • Jorge Edwards
Salvador Elizondo • Enrique Fierro
Juan García Ponce • Jaime Gil de Biedma
Pere Gimferrer • Alberto Girri
Ulalume González de León • Juan Goytisolo
Roberto Juarroz • Juan Liscano
Eduardo Lizalde • Enrique Molina
Alvaro Mutis • Silvina Ocampo
Olga Orozco • José Miguel Oviedo
Gonzalo Rojas • Alejandro Rossi
Alberto Ruy Sánchez • Severo Sarduy
Fernando Savater • Tomás Segovia
Guillermo Sucre • José Miguel Ullán
Mario Vargas Llosa • Ida Vitale
Ramón Xirau • Gabriel Zaid

Coordinador General: Angel Orrego Sotto.
Gerencia comercial: Editorial Sudamericana, Humberto I 531, Buenos Aires.
Departamento de Publicidad: Angel Orrego Sotto, Carlos Rodrigué.
Oficinas: Humberto I 531, Buenos Aires, Argentina, Tel.: 362-7364 - 7496 - 2128 - 1616 - 1467 - 1332 - 1222.

Distribuidores Capital Federal y Gran Buenos Aires: Brihet e hijos S.R.L., Viamonte 1465, Buenos Aires • **Interior:** SADYE S.A., Belgrano 1355, Buenos Aires - • **Suscripciones Exterior:** Carlos Hirsch S.R.L., Florida 165, 4° piso, Of. 453, Galería Güemes, Buenos Aires. • **Taller de Fotocomposición y Películas:** Graffit S.R.L. • **Impresión y encuadernación:** Alemann S.R.L. • I.S.S.N. N° 0326-8187.

Portada:
Luis Felipe Noé: *Despedida de Europa.* Acrílico sobre tela, 1987 (210 × 386 cm). Ver página 63.
Todas las ilustraciones de este número son de Luis Felipe Noé. Cortesía de Galería Ruth Benzacar.

CORREO ARGENTINO | CENTRAL B | TARIFA REDUCIDA CONCESION N° 1316 | FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4396

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INFORME ESPECIAL

LA LITERATURA SOVIETICA ACTUAL

PANORAMAS DE ALEMANIA, ITALIA Y AMERICA LATINA

El pasado mes de mayo se celebró en Nueva York un congreso sobre la situación de la literatura mundial organizado por la Fundación Wheatland y que fue memorable por muchas razones pero, sobre todo, por la intervención de los escritores soviéticos.

Cuando Efim Etkind fue forzado a abandonar la Unión Soviética, en 1974, era profesor de literatura y estilística en Leningrado y uno de los dirigentes de la Unión de Escritores de Leningrado. Para Etkind, residente hoy en Francia, la rehabilitación de la literatura condenada en la URSS "representa una retirada ideológica por parte del régimen" cuyas razones no están del todo claras pero cuyas consecuencias, enormes, son irreversibles. Presentamos, a continuación del texto de Etkind, algunos de los comentarios que mereció de los integrantes de la mesa redonda que fue, por muchas razones, el acontecimiento central del congreso. Se trató, como señala Michael Scammell, de una ocasión histórica: por primera vez en mucho tiempo, escritores exiliados de la Unión Soviética y escritores residentes en ella se reunieron para comentar públicamente la condición actual de la literatura soviética (o, mejor dicho, literaturas: rusas y no rusas), que no puede juzgarse sin dejar de lado la condición del hombre y de sus libertades en la Unión Soviética. Josep Brodski y Andrei Siniavski no necesitan ser presentados a los lectores de *Vuelta*: una y otra vez nos hemos ocupado de ellos. El poeta lituano Tomas Venclova (1937) fundó en 1976, con Yuri Orlov, Alexander Ginzburg y Anatoly Sheheranski, el Grupo Lituano de Helsinki, y en 1977 dejó la URSS para enseñar literatura rusa y lituano en la Universidad de Yale; poco después fue privado de la ciudadanía soviética por sus actividades disidentes y actualmente es uno de los dirigente del PEN en el Exilio. El narrador y ensayista Andrei Bitov (1938) y el poeta Oleg Griegorievich Chujonzev (1937) son dos de los escritores soviéticos más notables de hoy. Las intervenciones de ambos sobre la situación de la literatura, los lectores y los escritores en la URSS, su visión de la cultura norteamericana de hoy y del proceso de democratización del régimen soviético expresadas en un diálogo con escritores europeos y americanos, parecen probar que la Unión Soviética está abriendo por fin sus puertas y accediendo a una visión *plural* de la cultura. Si esta apertura es franca y si permitirá, por ejemplo, el reconocimiento de las literaturas no rusas de la Unión Soviética, a las que Tomas Venclova ha dedicado las páginas esclarecedoras que publicamos en este número (y que fueron leídas luego de celebrarse la mesa redonda), es cosa que sólo el tiempo probará. (Desde luego, la *glasnost'* de Gorbachov, en la que no son la creación y la vida literaria lo menos imoportante, debe ser tomada con algún escepticismo, como hace Leszek Kolakowski en el breve ensayo que publicamos en nuestra "Vuelta de los días" de este número.)

Dos visiones críticas de dos literaturas europeas, las de Italia y Alemania, ofrecen Alberto Arbasino y Michael Krüger: visiones que hablan de una decadencia no de la *producción* literaria —que, por el contrario, parece floreciente— sino de la *idea* y el papel de la literatura en Occidente. Se trata, en ambos casos, no de un informe literario sino de un examen moral. Frente a ellas, las palabras de Luis Rafael Sánchez y Mario Vargas Llosa no pueden sino ser alentadoras. Son una suerte de correctivo del desaliento europeo. A su modo lo son también las páginas en que Octavio Paz, "Al paso", hace una reflexión sobre lo expuesto en el Congreso.

Debemos a Lord Weinfeld, *chairman* de la fundación Wheatland, a Mrs. Gordon Getty, presidente de la misma, y a Rose Marie Morse, muy especialmente, la oportunidad de publicar los textos anteriores en este número. Se lo agradecemos muy vivamente.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EFIM ETKIND

LA LITERATURA RUSA DEL PASADO AÑO

Traducción del inglés de Juan Almela

I. *Del diálogo entre un escéptico y un optimista.* *Escéptico:* Hablan de democracia. ¿Por qué he de creerles? Al fin y al cabo siguen siendo como solían: su manera es un régimen de total falta de libertad.

Optimista: Sí, hablan de democracia y dicen lo mismo que decían hace cincuenta, cuarenta, treinta años. Usan las mismas palabras pomposas acerca de "los derechos del hombre bajo el socialismo". Sus discursos nos han fastidiado a morir. Pero está ocurriendo algo nuevo, asimismo: no sólo se dicen palabras sino que se hacen cosas, cosas que conducen a cambios en la vida.

Escéptico: Las acciones son insignificantes, en tanto que los discursos, como de costumbre, nos ensordecen. Si hemos de creer a los discursos, el caníbal se ha vuelto vegetariano.

Optimista: ¿No será que el caníbal está harto de carne humana? A lo mejor se ha dado cuenta de que lo amenaza la extinción. De que debe cambiar de régimen... cuando menos de régimen.

Escéptico: Es demasiado tarde para cambiar nada, nadie creerá que es en serio o que durará mucho. Uno de los epígrafes en *La hija del capitán,* de Pushkin, reza: "En aquel momento el fiero león estaba ahíto. —¿Por qué hasta mi guarida a venir te has atrevido? —preguntó dulcemente."

Optimista: Con la actitud escéptica no hay modo de perder. En último análisis, el escéptico siempre tiene razón. Pero en la primavera de 1987 es difícil vivir sólo de dudas. Los acontecimientos, rebasándose uno al otro, refutan las negaciones.

Escéptico: ¿Qué acontecimientos? Todos se refieren al pasado. Gran cosa; ¡rehabilitan a Gumilev en el centésimo aniversario de su nacimiento! Lo mataron sin motivo aparente, se pasaron medio siglo descartándolo sin sentido o, por quién sabe qué razón, no permitiendo que se mencionara su nombre, y de repente deciden olvidarlo todo y resucitar al muerto. Crearon esta situación de trágico absurdo y ahora intentan, vueltos en sí, dejarla atrás. "En aquel momento el fiero león estaba ahíto..." Solo que tarde o temprano al león le volverá el hambre.

Optimista: ¿Quisieras matar el león? No puede pensarse en tal guerra. Además, ¿estás seguro de que el rinoceronte o el tigre que sustituirían al león serían mejores en algo? Hace mucho, a estas alturas, que en este mundo no ha habido vegetarianos, y a lo mejor el león es el mejor de los devoradores de hombres: ya está decrépito y ha ganado sabiduría con los años.

Escéptico: Puede que ésa sea una conclusión razonable. Pero ¿qué hay acerca de lo que llamé trágico absurdo?

Optimista: Yerras en cuanto a la historia. En la cultura no hay pasado. El retorno de Gumilev a los lectores es un acontecimiento liberador. La verdad nunca tiene sólo que ver con el pasado; también el porvenir depende de ella. En un lapso sumamente corto, docenas de poetas, escritores, artistas y pensadores han retornado a Rusia; sin ellos nos asfixiábamos.

Escéptico: Los lectores enterados los conocían aun sin eso. ¿A quién les han revelado? ¿A Jodasevich, a Voloshin? ¿Quién no los había leído ya?

Optimista: A Jodasevich y a Voloshin, sí. Hay millones de lectores en Rusia, y en todos los rincones del país descubrirán por su cuenta la "edad de plata", lo cual los llevará a una iluminación, una purificación y liberación espirituales. Pasemos lista a los que acaban de volver del reino de las sombras; aparte de los que mencionábamos están Vyacheslav Ivanov, S. Klychkov, N. Klyuyev, M. Tsvetaieva —las obras completas—, A. Ajmatova, B. Pasternak, O. Mandelshtam —asimismo casi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(¡ay, sólo casi!) todo—, Bulgakov, Zoshchenko, Platonov, Sologub, Balmont, Severyanin, Zamyatin, Remizov, Artem Veselyi, Nabokov y tantos más.

Escéptico: ¿Recuerdas el viejo dicho sobre el acuario y la sopa de pescado? Es fácil convertir un acuario en sopa de pescado. Lo hicieron. Ahora quieren volver de nuevo acuario la sopa. ¿No se reduce a eso su democratización?

Optimista: ¿Acaso todo se hizo sopa? La sopa está muerta, y si la muerte se ha impuesto por dondequiera, no puede haber retorno a la vida. El hecho es, querido amigo, que la vida ha salido adelante, no simples células sueltas; luchando con la violencia se ha vuelto inmensamente más fuerte. Es eso lo que me hace confiar y hasta creer en el futuro.

¿Cuál de los interlocutores está en lo correcto, el optimista o el escéptico? El porvenir lo dirá. Sin meternos en evaluaciones, repasemos los hechos literarios más importantes del año último.

II. Restauración del pasado

Este es el aspecto más visible del proceso. Naturalmente, es importante que el lector ruso reciba a Gumilev y Nabokov, Voloshin y Remizov: esto elevará su nivel espiritual, intelectual y artístico. Mientras más altos son los niveles de la gente, menos fácil es de manipular, más en serio hay que tener en cuenta su conocimiento cultural, es decir histórico, estético y religioso. Pero no es esto todo. La reevaluación de la historia literaria del siglo XX representa una retirada ideológica por parte del régimen, y de alcance sin precedentes: hoy por hoy admite inequívocamente que hasta la fecha venía viviendo de falsificaciones. Ahora las revistas imprimen artículos acerca de Gumilev como un poeta de primer orden en su tiempo, al parejo con Blok. ¿Qué hacer ahora con las historias de la literatura en muchos volúmenes, con los textos para escuelas y universidades, con las biografías de Blok, Ajmatova y Mandelshtam, con las antologías de poesía original y traducida? Todo hay que revisarlo ahora.

En 1968-9, la académica *Historia de la poesía rusa* trataba a Gumilev como a un agresor pernicioso, quien "glorificando la personalidad fuerte no veía ni quería ver las fuerzas creativas de las masas trabajadoras..., participó en una conspiración contrarrevolucionaria y recibió el correspondiente castigo" (vol. II, p. 380). En 1968 los censores arrancaron de (mi) antología *Maestros de la traducción poética rusa* a Gumilev, traductor de Gautier y de canciones populares francesas, y también, por supuesto, a Jodasevich, traductor de poetas judíos, por no mencionar a Zhabotinski, traductor de Bialik. Ahora, veinte años más tarde, los desterrados han vuelto a sus sitios, pero su regreso suscita el problema de la falsificación reciente. ¿En nombre de qué fue deformado el proceso? Para justificar la supresión de las obras y hasta del nombre de Gumilev, los críticos y expertos literarios oficiales sostenían con celo (sincero) que Gumilev tenía una esencia colonialista, y por tanto imperialista, con su monarquismo y religiosidad oblicua, que su naturaleza era ajena a la tradición rusa. Hoy todo queda olvidado: resulta que Gumilev no fue a África como colonizador sino como humanista, preocupado por la suerte de las tribus oprimidas del África negra; en la guerra no fue un agresor sino un patriota, y al que cantaba no era al superhombre sino al soldado ruso. Tal es la versión de 1987. Se ha iniciado la falsificación opuesta. Difiere de la previa, sin embargo, por su naturaleza no obligatoria, esto es, por su naturaleza no estatal. Sólo que ahora ¿qué hacer con la anterior, tenida por prácticamente impuesta por la ley? Al fin y al cabo, quebrantar al ley es un crimen contra el código penal; antes de 1987, alabar al imperialista Gumilev era cosa que no podía verse de otro modo. Su regreso al círculo de escritores dignos de reconocimiento debiera conducir a una condenación decisiva de los falsificadores, subiendo hasta los máximos niveles del partido y del Estado, hasta los iniciadores de las falsificaciones (recordemos a Zhdanov, cuyo nombre sigue llevando la Universidad de Leningrado).

Recientemente Boris Pasternak fue rehabilitado; el autor de la novela *Doctor Zhivago*, que ahora está publicando *Novyi mir,* fue reintegrado póstumamente a la Unión de Escritores. Pudiera decirse que es una tontería; todo el mundo supo siempre que la campaña contra Pasternak no tenía sentido, que *Doctor Zhivago* era políticamente inocua y que la persecución de Pasternak se debía en parte a que Jrushchiov mal sabía leer. No obstante, la rehabilitación póstuma de Pasternak nada tiene de graciosa. En 1958 hubo grandes reuniones en Leningrado y Moscú en las cuales famosas figuras literarias estigmatizaron a Pasternak por traidor, antipatriota, antirrevolucionario, mercenario y hasta parásito. S. Mijalkov, S.S. Smirnov, V. Soloujin, L. Oshanin, S. Baruzdin, B. Polevoi, K. Zelinski, K. Simonov y A. Surkov participaron en las grotescas filípicas a Pasternak. Mijalkov llegó a Leningrado y gritó, blandiendo el dedo hacia el auditorio: "¡Tenemos que averiguar cuántos Pasternak se esconden entre ustedes!" La rehabilitación de Pasternak cubre de vergüenza a sus calumniadores; esta vez no es expresión sólo de la opinión pública de la élite o la *inteliguentsia* sino una condenación oficial, por parte, podría decirse, del partido y el Estado, de todos los dirigentes de la Unión de Escritores, sus aláteres y encargados de faenas cochinas. ¿Qué habrá sentido un pilar de moralidad y progreso como Soloujin, quien había declarado que *Doctor Zhivago* no era sino "un arma de la guerra fría contra el comunismo", o Mijalkov, director de la Unión de Escritores de la República Soviética Rusa? Volviendo al 31 de octubre de 1958, Serguei Baruzdin anunció a la Unión de Escritores que "el pueblo... no conocía a Pasternak como escritor. Lo conocía como traidor... Hay un buen dicho ruso: 'No hay cómo cambiar la manera de un perro'." Aquél era un escritor ruso hablando de otro. Hoy en día, Baruzdin es redactor en jefe de la publicación periódica *Druzhba narodov,* que viene imprimiendo las obras más increíbles, recientemente suprimidas, como la novela antiestalinista *Los hijos de Arbat*, de Anatoly

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Rybakov. ¿Presenciaremos el arrepentimiento público de Baruzdin? La rehabilitación de Pasternak es una condenación de las anteriores políticas literarias. La verdad es que los Mijalkov deberían entregarse a la autoflagelación o siquiera recordar el digno ejemplo de su hermano mayor A.A. Fadeyev. No lo harán. La peculiaridad de este momento histórico reside en el hecho de que, mientras se dan cambios profundos y radicales y se toman medidas para restaurar la verdad histórica, quienes son culpables de mentiras, terror y falsificación no son afectados.

Hace seis meses, en noviembre de 1986, el autor de estas líneas dio una plática en el foro internacional de escritores de París titulada "Verdad a medias". Se trataba de que no es posible emplear constantemente la palabra "verdad" y quedarse a medio camino: devolver a Gumilev, por ejemplo, y seguir callando en cuanto a Jodasevich y G. Ivanov; o reconocer la importancia de Ajmatova pero seguir proscribiendo su *Réquiem* y *Corona para los muertos;* publicar *El maestro y Margarita de Bulgakov* pero desconocer su *Corazón de perro*. Aquella conferencia ha quedado atrasada por varios lados; la verdad va imponiéndose a las omisiones y proscripciones. Jodasevich es publicado, y en la *Literaturnaya gazeta* puede leerse una extensa entrevista con la poetisa emigrada I. Odoyevtseva, quien habla de su maestro Gumilev y su marido G. Ivanov: ahora que el hielo se ha roto, también aparecerá en Rusia la poesía de Gueorgui Ivanov, a pesar de su reputación de "blanco". Se ha restablecido la justicia con respecto a A. Tvardovski; la revista *Znamya* (núm. 2 de 1987), seguida por *Novyi mir* (1987, núm. 3), imprimieron su último poema, *Po pravu pamiyati,* que expone la tragedia de la colectivización. La revista *Ogonyok* imprimió una selección de obras de *Voloshin,* incluyendo un largo extracto del poema *Rossiya,* que había parecido destinado a supresión incondicional. ("Blancos y rojos de Rusia/ aran hombro con hombro como bueyes/ uncidos juntos, con la reja de palo de la guerra civil/... Pide la historia que se junten voluntades,/ las líneas y programas del partido nada cuentan."). Las revistas soviéticas no sólo han publicado la novela de Nobokov *La defensa de Luzbin* sino también la poesía de este autor, cuyo nombre era peligroso pronunciar hasta hace poco.

Todo esto son hechos, no palabras. Cada uno acarrea consecuencias de largo alcance. Así, la aparición del poema de Tvardovski lleva consigo: 1) la condenación de los censores que impidieron la publicación del poema en la revista de la cual el autor era redactor en jefe; 2) un reexamen de la evolución de Tvardovski, puesto que en su último poema, *Po pravu pamyati* acabó rechazando su primera obra grande, *Strana muraviya*, considerada hasta ahora como una de sus obras maestras; 3) un nuevo examen de los beneficios de la colectivización, que es presentado en el primer poema de Tvardovski como el paraíso en la tierra, y en el último como algo entre horrible error y crimen, y 4) un nuevo examen del concepto de *kulak*, que pasaba a ser no ya un enemigo de clase sino el orgullo del campesinado ruso. Dice Tvardovski de su padre, desterrado a Siberia, que su "vanidad de *muzhiv*" intervino:

> y en aquellas partes donde colgaba escarcha
> de los muros y techos, en las barracas,
> se habría sentido lleno de orgullo
> al ser tomado de pronto por *kulak*...

Exclama esto el mismo Tvardovski que treinta años antes maldecía a los *kulaki* ("mi enemigo hasta la tumba, mi verdugo / en este mismo día y hora, / ¿dónde estás tú, Stepka Grach, / y tu inmunda clase entera?..."). Es característico, sin embargo, del momento presente no sólo que el poema se publique veinte años después de haber sido escrito, sino que no se le den al lector explicaciones: el editor se limita a señalar que "ha llegado al fin el tiempo de que el último poema salga al encuentro del lector" (*Novy mir*, p. 164, 1987). ¿Qué ocurrió? ¿Por qué "Tvardovski quiso publicarlo en *Novyi mir*, del que era redactor en aquellos años" (*ibid.*, p. 163) y no pudo hacerlo? De nada de esto se dice palabra: el lector tiene que conjeturar por su cuenta.

Casi cada publicación nueva implica una cadena parecida de consecuencias catastróficas. En conjunto, representan un suceso político y cultural de tremenda significación.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Al mismo tiempo, se toman medidas moderadas que prolongan anteriores éxitos, logros, éstos, del deshielo de Jrushchiov. En muy breve tiempo será publicado el *Corazón de perro*, de Bulgakov, echando por tierra las previsiones pesimistas de los escépticos. La reciente edición en dos volúmenes (1985) de Ajmatova no contiene su *Réquiem,* pero acaba de ser publicado en el número 3 de la revista *Oktyabr'* en 1987; La *Corona para los muertos* ha sido publicada: es un ciclo dedicado a las víctimas de varias formas de terror rojo: Mandelshtam, Narbut, Zoshchenko, Pasternak, Bulgakov y otros. La más reciente compilación de Zabolotski incluye sus poemas sobre los internados en cambos de concentración, así como otras obras trágicas anteriormente omitidas. Las publicaciones periódicas están imprimiendo desconocidos artículos místicos de Jlebnikov, y las divagaciones religioso-filosóficas de P. Florenski.

Para quien está fuera, estos cambios acaso parezcan insignificantes. Dentro de la realidad soviética son enormes, si tenemos en cuenta las consecuencias irreversibles de cada uno de ellos.

III. Literatura rusa contemporánea

La literatura rusa contemporánea se caracteriza por la preponderancia de la prosa. Este hecho resulta sorprendente si se compara con la explosión de poesía lírica que hubo después de 1953 y especialmente de 1956; para entonces el cuento y la novela no habían madurado. Varios años habrían de pasar antes de que la prosa se fortificara lo bastante; para los años sesenta habían aparecido F. Abramov, Yu. Kazakov, Yu. Naguibin, P. Nilin, S. Zalyguin, V. Shukshin, F. Mozhayev, V. Aksionov, V. Voinovich, G. Vladimov, Yu. Trifonov, A. Solzhenitsyn y V. Grossman (si bien las obras más importantes de los últimos pocos permanecieron sin publicar: era la época del *samizdat*). Pero el comienzo de la nueva era —la postestaliniana— se distinguió por una ráfaga de poesía: Ye. Yevtuschenko, A. Voznesenzki, B. Ajmadulina, B. Okudzhava y J. Broski, por no mencionar las obras inesperadamente nuevas debidas a poetas de una generación anterior: B. Slutski, D. Samoilov, S. Gudzenko, M. Aliguer, O. Berggolts y G. Semionov, más otros aún más viejos: P. Antokoloski, M. Svetlov, N. Zabolotski, B. Pasternak (la poesía de Zhivago), A. Ajmatova ("Poema sin héroe"), S. Lipkin, A. Tarkovski y A. Tvardovski (*Po pravu pamyati*).

El movimiento literario de hoy lo representa ante todo una masa de prosa; no lo precedió, como pasó en el último "deshielo" y es costumbre en épocas pivote, un preludio poético. Largos cuentos y novelas aparecieron en cuanto se hizo clara la necesidad social de ellos, y fueron impresos. Entre estas obras se cuentan *El incendio*, de V. Rasputin, *El detective triste*, de V. Astafyev, *El tajo*, de Ch. Aitmatov, y *El uro,* de D. Granin. La novela de V. Dudintsev *Trajes blancos* acaba de publicarse; el cuento de A. Pristavkin "Pernoctó la nube dorada" se iba a publicar, y la novela *Los hijos de Arbat,* de Rybakov, estaba aún sin publicar pero era ya conocida por extractos y varias entrevistas. En gran medida, estos libros están escritos teniendo en cuenta el momento de cambio en la política cultural: la transformación de las revistas "gordas" (*Novyi mir, Znamya*) y de otra, popular y delgada (*Ogonyok*); la eliminación de la censura oficial preliminar de las publicaciones, producciones teatrales y películas; la renovación de uniones creativas —de escritores, cineastas, gente de teatro, artistas—; el reconocimiento de la admisibilidad del pluralismo estético (incluyendo arte abstracto, cinematografía simbólica y hasta subjetivamente metafísica, y teatro de vanguardia). Mientras llegó el día, dijérase que inesperado, a fines de 1986, en que se planteó el viraje (se inició con el congreso de productores de películas), muchas novelas descansaron en los cajones de autores que para entonces habían perdido la esperanza de publicarlas nunca. Resultó que la novela *Nuevo nombramiento*, de Alexandr' Bek, escrita muchos años atrás (estuvo anunciada para el número de noviembre de 1965 de *Novyi mir*) y que llevaba quince años impresa en Occidente (apareció en 1977 después de un largo período de *samizdat*), podía ver la luz sin dificultad en la Unión Soviética. ¡Y eso que llevaba muchos años con fama de ser un libro antisoviético! Ahora no se hallaba

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nada de antisoviético en ella. Es que se daba el caso de que los términos "soviético" y "antisoviético" querían decir algo completamente diferente.

Se impone una digresión.

Sabemos que, en cuestiones de política internacional, el tino de la posición de Sajarov se ha vuelto evidente por sí mismo: no es Sajarov quien ha cambiado, sino el Comité Central del PC de la URSS el que ha adoptado su posición. En términos de literatura y políticas literarias hoy es innegable el acierto y aun la indisputable victoria de una escritora como Lidiya Chukopvskaya, por ejemplo. En marzo de 1966, en una reunión de escritores en la que el juez L.N. Smirnov habló acerca del caso Siniavski y Daniel L.K. Chukovskaya envió a Smirnov una nota con una pregunta acerca del significado legal de la palabra "antisoviético" ("¿cómo determinan los jueces el grado de sovietismo o antisovietismo en la prosa de arte?").[1] En distintos momentos, lo siguiente fue llamado antisoviético: los poemas de Yesenin, Tsvetaieva, Zabolotski y Tvardovski, las historias de Babel, las historias para niños de Chukovski, la prosa de A. Tolstoi, Erenburg, Platonov, Grossman, las piezas humorísticas de Zoshchenko, los poemas largos de Ajmatova... Todas estas obras han llegado más tarde a ser clásicos soviéticos. ¿Cuál es, pues, el contenido legal de la palabra que sirvió de acusación contra Siniavski y Daniel? ¿Cómo hay que entenderla? Las rehabilitaciones del año pasado confirman brillantemente el acierto de L.K. Chukovskaya. Hasta hace nada, *El nuevo nombramiento* era una novela antisoviética, y ¿qué decir del *Corazón de perro,* de Bulgakov; del cuento *Antes que salga el sol,* de Zoshchenko; de *Mar juvenil,* de Platonov; *Rossiya* de Voloshin o los libros de Nabokov? No hay duda de que L.K. Chukovskaya es aquí la vencedora. Y hay otra zona en la que hay que reconocer que está en lo cierto: el caso Pasternak. En su artículo "La ira del pueblo" (1973) escribió acerca de un chofer que consideraba a Pasternak un traidor y un parásito aunque jamás lo había leído. "No he leído a Pasternak, pero lo que sé que es la literatura está mejor sin ranas." La persecución de Sajarov quince años más tarde fue precisamente igual de grotesca. En 1973 el hombre de letras Kozhevnikov escribió en el periódico *Izvestiya* (30 de agosto) que Sajarov pedía "la intervención del imperialismo en los asuntos internos de su país y de los países socialistas hermanos". Chukovskaya explicaba a sus lectores que "el académico Sajarov ha alzado la voz contra la falta de ley y las atrocidades. Por eso lo llaman antisoviético. ¿'Soviético' significa sin ley y brutal?"[2] El nombre de L.K. Chukovskaya sigue sin ser mencionado en la URSS. Con todo, esta mujer octogenaria, casi ciega, ganó su duelo contra el régimen comunista. Comparten su victoria quienes piensan como ella, algunos de los cuales han sido libertados, en tanto que otros siguen extenuándose en los campos de concentración.

IV. ¡Glasnost'!

Hoy hace ya meses que la muletilla más importante de la "era de la reestructuración" ha sido la palabra *glasnost'*. *Pravda* jura por la *glasnost'* a cada página, los oradores hablan de ella en congresos y plenos del partido, en congresos de representantes de las artes. La gente que hoy habla de *glasnost'* ¿recuerda de quién es la palabra que ahora repiten?, ¿recuerda lo que A.I. Solzhenitsyn escribía en noviembre de 1969 al secretariado de la Unión de Escritores?

> *Glasnost'*, honrada y total *glasnost'*: tal es la primera condición para la salud de cualquier sociedad, y también de la nuestra. Y quienquiera no desee *glasnost'* en nuestro país, es indiferente a su patria, sólo piensa en su interés propio. Todo el que no desee *glasnost'* para su país natal, es que no quiere limpiarlo de enfermedad, sino meter la enfermedad en lo hondo, para que se pudra ahí.[3]

Más tarde L.K. Chukovskaya recogió la palabra irónicamente, hablando de mi expulsión de la Unión de Escritores, en el curso de la cual la voz de la KGB sonó abiertamente por primera vez, pues el certificado de la Gran Casa para la Unión de Escritores empezaba así: "Etkind entró en el campo visual de la KGB en 1969 a propósito de..." Y Chukovskaya comentó: "Aquí está, por fin, la *glasnost'* total y honesta, tan esperada. Ninguno de los juegos literarios de aquí, esteticismo, deca-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dencia, clausura, dejaba de reflejar el desfile triunfal y así sucesivamente. Cogen el toro por los cuernos..."[4]

Así que la palabra *glasnost'*, hoy en día conocida en todo el mundo, fue tomada de nuestro hermano el renegado. "Honrada y total *glasnost*"' era lo que Solzhenitsyn pedía hace cerca de veinte años como condición de "la salud de cualquier sociedad". La palabra fue adoptada, pero ¿su contenido se ha hecho realidad? Por desgracia, lo "honrado y total" anda aún lejos. Las lindes del país siguen herméticamente cerradas, los aduaneros fisgan en los equipajes de los turistas en busca de manuscritos, el rublo continúa siendo una moneda equívoca que cuesta diferentes cosas en diferentes circunstancias, los prisioneros políticos son contados hipócritamente como criminales, y siguen los arrestos debidos a librepensamiento o a opiniones religiosas... Nadie habla de esto abiertamente, nadie se atreve. ¿Es esto "honrada y total *glasnost*"'?

Por supuesto, Solzhenitsyn no fue el primero en usar la palabra. Los paralelos históricos son instructivos: hace ciento treina ños, Rusia atravesaba un período comparable a éste. Entonces, tras la muerte (en 1855) de Nicolás I, la gente esperaba cambios decisivos y ponía sus esperanzas en el nuevo zar Alejandro II, educado por Zhukovski, favorito de los círculos liberales. Todo lo que escribían en aquellos días, incluso los liberales moderados, quienes publicaban sus artículos en Londres con Herzen, parece increíblemente oportuno hoy en día. He aquí, por ejemplo, la descripción por B.N. Chicherin de "uno de los máximos males que ensombrecen a Rusia". Se trata —escribe— de "la omnipresente mentira oficial. Podría decirse sin exagerar que todo enunciado oficial no es otra cosa sino una mentira. Todos los informes y despachos de los altos funcionarios del gobierno son mentiras, todos los informes y despachos de gobernadores y otras autoridades regionales son mentiras, todos los actos públicos para mostrar respeto a altos funcionarios, por ejemplo, las peticiones con permiso del gobierno, son mentiras; por último, hasta la mayoría de las expresiones patrióticas no son otra cosa que mentiras puras... De esta suerte, los más sagrados sentimientos del hombre se tornan, bajo un falso sistema de gobierno, adulación ultrajante y un miedo servil a las autoridades."[5]

Más de un siglo después, un poeta ruso (soviético), cuya familiaridad con la obra de Chicherin no es nada probable, escribió renglones cuyo sentido e intenso impulso trágico son casi indistinguibles del texto que acabamos de citar.

Mentiras

Sin aún soñar con la verdad
vivía yo entonces, manso, y a mi alrededor
todo eran espesas
mentiras que todo lo corroen.
Las bebían con *kvas*, las comían con *kasha*.
Respiraban, riendo, veneno de mentiras.
Mentiras se filtraban en los poros, en rendijas,
¡mentiras en pisos y más pisos!...
Recuerdo claro ahora el mundo aquel de hace siglo y medio;
la sonrisa del viejo era falsa
la mirada del niño era falsa.
Todos pensaban: mueres, resucitas
y todo seguirá lo mismo siempre:
¡mentira en la canción de cuna de la infancia,
mentira en el testamento del muerto!
Inclinaban la frente a la mentira,
escuchaban, pomposos, el mentir de los palcos
y reemplazaban mentiras desgastadas, tediosas,
por mentiras nuevas.
Mentían con deleite, mentían con placer,
unos mentían simple ¡y otros doble!...
Mas, como vago sueño, la respuesta
horrendamente resonaba en mí.
Era yo manso y débil, joven;
vagaba entre la niebla por la noche.
La ciudad, toda de chimeneas, torres, chapiteles,
era como un engaño monstruoso.
Iba yo, en toscos zapatos,
iba yo, hablando para mí...
Y la aurora, falsa de punta a cabo,
se reflejaba en los charcos falsamente.

La conclusión extraída por Chicherin en junio de 1855 se plica a la poesía de nuestro contemporáneo. "Cuando la opinión pública es suprimida por todos los medios posibles, cuando todo el que se atreve a discordar del coro servil de elogios y seguridades oficiales es silenciado, entonces la falsedad penetra inevitablemente en todas las relaciones sociales." El poema "Mentiras" parece una traducción de Chicherin: una traducción del ruso al ruso, del lenguaje de la prosa periodística al lenguaje de la poesía cívica, del lenguaje del siglo pasado al lenguaje de hoy día. Este experimento literario es un testimonio más para mostrar cuán orgánica es la historia de Rusia y cuán peligroso es imaginar que en determinado período cesó su desenvolvimiento orgánico y la ocuparon unos cuantos ajenos malvados...

Mucho de lo que Chicherin escribió entonces es aplicable a la Rusia soviética de hoy (o cuando menos de ayer). Por ejemplo su discusión del hecho de que "la educación no puede darse sin mayor o menor grado de libertad... El gobierno no puede decir: pensad de tal o cual manera, estudiad este fenómeno bajo esta luz y no

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

otra, pintad este lado de la vida y no tal otro. La ciencia y el arte no están sometidos a semejantes demandas ya que son libres por esencia; pueden destruirse pero no recibir instrucciones'' (pp. 100-101). B.N. Chicherin escribía acerca de la Rusia de Nicolás, sin sospechar que la presión del gobierno pudiera ser superior a la que padecían sus contemporáneos. En su opinión, *glasnost'* era el camino primordial y más indicado para salir de los largos años de esclavitud mental. Su camarada de armas, N. Melgunov, escribiendo sobre el ''periodismo manuscrito'' (el *samizdat* de entonces) que surgió a la muerte de Nicolás I, escribía que apuntaba a la ''profunda, largamente oculta necesidad de *glasnost'*''. Y seguía diciendo: ''Esta necesidad no es fruto de charla ociosa y curiosidad, sino señal de pensamiento maduro y necesidad consciente de contraponer verdad social a las mentiras oficiales''[6].

El autor sin nombre que envió a Herzen una ''Nota sobre la literatura manuscrita'' sostenía que: ''En grandes momentos de la vida nacional se dan grandes transformaciones en el gobierno. Ahora no puede lograrse nada mediante indecisión o medidas a medias... Si atendemos a la opinión pública, lo que oímos es una cosa; una petición de *glasnost'*; si leemos los artículos más o menos razonables de la literatura manuscrita, advertimos una cosa: una petición de *glasnost'*. Ahora los hechos mismos señalan a ello como único medio contra el mal manifiesto.''[7] Y el mencionado N. Melgunov, en ''Plática amistosa'', ponía esta exclamación en boca del No-burócrata: ''Dime, por lo que más quieras, ¿por cuánto tiempo nos asustará la menor *glasnost'*?...'' Después de lo cual, dicho personaje hace la siguiente reflexión (no anticuada en lo más mínimo): ''¿Por qué no puede recordar nuestro gobierno que hasta hace nada las obras de Gogol y hasta de Pushkin se consideraban dañinas y se tomaban las medidas más ásperas contra las palabras pueblo, libertad, libre espíritu y demás? Y luego, ¿qué? Ahora las obras de Pushkin y las obras de Gogol y hasta la segunda parte de sus *Almas muertas* han aparecido; las palabras libertad, pueblo, constitución, libre espíritu y demás son impresas incluso en lo que no son libros de cocina... No obstante, hasta donde se sabe..., no hay en ningún sitio ni la más diminuta conspiración...''[8]

Hace ciento treinta años, no era Alejandro II quien hablaba sobre la *glasnost'* sino Herzen y los liberales. Hoy en día, en un discurso ante el pleno del CC del PCUS, el secretario general M.S. Gorbachov anuncia: ''Mejorando la atmósfera social, debe fomentarse más la *glasnost'*... Es claro que ha llegado el momento de desarrollar decretos legales que garanticen la *glasnost'*. Deben garantizar máxima apertura en la actividad de las organizaciones estatales y sociales y dar a los trabajadores auténtica oportunidad de expresar sus opiniones acerca de cualquier punto de la vida social y pública.''[9]

Por primera vez la cabeza del partido, prácticamente el único mandatario de Rusia, pide *glasnost'* hablando de su necesidad, como si continuara el monólogo iniciado por Herzen, los demócratas y liberales, y desenvuelto por Solzhenitsyn, L.K. Chukovskaya, G. Svirski y otras figuras del *samizdat* y disidentes, ante todo los ''defensores de los derechos humanos'', cuya posición en nuestro tiempo se asemeja en ciertos modos a la posición de los teóricos del liberalismo del último siglo. Como es natural, cada uno de los autores nombrados inculca a la palabra su sentido propio: Herzen, más radical; Chicherin, más cauteloso, quien escribió que *glasnost'* era ''el mejor apoyo del orden legal'', ya que ''las demandas sofocadas'' conducen a lucha abierta y es más probable que generen desorden que las demandas visibles. Chicherin cita la ''sabia política'' del gobierno británico: ''Las figuras del gobierno británico sostienen que la *glasnost'* es una válvula de seguridad necesaria para evitar explosiones.''[10]

Tal es una interpretación de esta palabra, distinta de la de Herzen, quien se empeñaba no en proteger sino en transformar el Estado ruso. ¿Qué es lo que quería Solzhenitsyn? Si hemos de juzgar por su reciente obra *Nuestros pluralistas* (1985), no era en absoluto partidario de la expresión totalmente libre; desde su punto de vista no hay sino una verdad, la de Dios, y la conoce él, Solzhenitsyn; otras opiniones son casi heréticas y por lo tanto inútiles si no es que pecaminosas. Para L.K. Chukovskaya y otros demócratas, la verdad no precede a la *glasnost'*, es el resultado del choque y la lucha entre varias opiniones. Qué quiere decir Gorbachov al presentar semejante *slogan*. Hay quien piensa que pretende engañar a la opinión pública asumiendo el *slogan* de sus oponentes; otros adoptan la posición ''británica'' de que es una válvula de seguridad; otros más creen que ha comprendido la necesidad de discusiones abiertas a fin de salvar el régimen, metido en un callejón sin salida y trabado por la parálisis económica. El futuro cercano mostrará cuál de estas tres interpretaciones se aproxima más a la verdad; pudiera ser que las tres no se excluyeran mutuamente.

V. La literatura actual

La literatura actual, sin embargo, promete mucho. La sociedad soviética probablemente nunca ha estado sometida a un juicio tan severo como el de dos libros recientes, que se complementan: *El detective triste*, de V. Astafyev, y *El incendio*, de V. Rasputin. La novela de Astafyev pinta la vida tediosa sin esperanza, atrozmente sombría, de las provincias soviéticas, la existencia cotidiana sucia y sin espíritu, la violencia fastidiosa, la burocracia desalmada y paralizante. Cualquier pizca de vida, cualquier manifestación de amor o talento es pisoteada sin miramientos, sin volverse atrás. Nada hay que respirar en ese mundo, no hay juventud, no hay libertad, no hay diversión (ni puede haberla). Un mundo de esclavitud estancada y hostilidad general, que a menudo vira hacia el odio. La novela de Rasputin *El incendio* corona este cuadro con una alegoría: el fuego es un desastre común, que debiera poner de realce los rasgos de colectivismo que pretendidamente son connaturales al pueblo soviético y les han inculcado décadas de socialismo soviético. La verdad es que no puede tratarse de colectivismo: las personas se han vuelto depredadores, sablistas, ladrones inmorales, gente de poca fe; cada

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

quién sueña con llenarse los bolsillos a expensas del desastre común. Ye Zamyatin le ha puesto *Nosotros* a su novela antiutópica. Rasputin pudo llamar así a su novela alegórica. Tal ha sido el "desarrollo" de la sociedad: ha alcanzado el fondo mismo de la pesadilla pequeñoburguesa. ¿Puede salvarse? Tal es el tema del tercer "golpe" de la prosa del año pasado, la novela *El tajo*, de Chinguiz Aitmatov.

El libro de Astafyev ha suscitado muchas discusiones en la URSS, discusiones que hasta hace poco habrían resultado impensables. En la revista *Voprosy literatury* (núm. 11 de 1986), A. Kucherski ve esta novela como una colección de tautologías ampulosas, cargadas de antiesteticismo ("¿es posible que la literatura no eleve el espíritu sino, por el contrario, que lo ahogue en degradación y suciedad?", p. 79) y de tendencias antiintelectuales y antisemitas. En desacuerdo con él, Ye. Starikova exclama: "Los escritores de hoy no se atreven a apartarse del material 'no estético' de la vida: abunda demasiado en el mundo... Hay momentos en la historia de las sociedades, y por tanto en el arte, en que una impresión se plantea en primer término: *'¡es imposible seguir así!'*". Starikova escribió estas líneas mortales, sin temer que llegasen a buscarla una noche, si bien, hace poco... No obstante, Starikova continúa: "El escritor le pregunta al lector: ¿por cuánto tiempo más vamos a seguir resistiendo, unidos y como individuos, la falta burocrática de alma, la petulancia insufrible, la golfería sin freno, los crímenes sin castigo, la soledad de los viejos en pueblos deshabitados, los padres irresponsables de niños pequeños?..." (p. 82). Ésta es la imagen de la realidad soviética que presenta Starikova en su reseña de la novela de Astafyev: pura calumnia, escritura antisoviética, recientemente castigable según el artículo 70 del Código Penal. Opina ella que Astafyev ha ganado el derecho de hablar con su propia gente de esta manera; les pone, sin miedo, un espejo enfrente, para que los rusos puedan ver su vergüenza nacional. Starikova cita a Astafyev: "Y en la Gran Rusia, un animal con estampa humana suele no ser sencillamente un animal sino una bestia, procedente la mayoría de las veces de nuestra placidez, irresponsabilidad, descuido; del deseo de los elegidos —o más bien quienes se consideran elegidos— de vivir mejor y más plenamente que quienes los rodean, de sobresalir entre ellos, de lucirse, pero más a menudo de vivir la vida como ir flotando corriente abajo" (p. 87).

Citaré por mi parte unas cuantas líneas de *El detective triste*. Tenemos a Astafyev describiendo los pasatiempos de un hombre soviético: "Un tipo macizo, de veintidós años, luego de beber un poco en un café juvenil, salió a dar un paseo por la calle y apuñaló a tres" (pp. 20-21). La multitud le tiene lástima; se oyen gritos de "¡Tan lindo muchacho! ¡con su pelo rizado...!" Y cuando le preguntan "¿Por qué los mataste, viborezno?", contesta sonriendo tan tranquilo: "¡No me gustaron sus caras!"

La crítica comprende al escritor, alumbra sus pensamientos más profundos y concuerda con él en muchos puntos. Pero ve asimismo que el escritor es de la misma carne que la gente que a la vez ama y odia. El racismo

de Astafyev, cuando escupe hacia los no rusos, despierta una réplica indignada de Starikova; le repugna el "tono de superhombre eslavo hacia toda clase de 'francesitos' y 'judietes'... Esto es chauvinismo casero de mal gusto... A fines del siglo XX está bien recordar los peligros de que se desboquen semejantes instintos y humores. Dostoyevski, culpable de emplear expresiones parecidas o peores, ignoraba dónde estaban Auschwitz y Dachau. Ni él lo sabía. Pero V. Astafyev y nosotros estamos bien enterados" (p. 87).

Me he demorado en las discusiones críticas en torno del libro de Astafyev porque el carácter de estas discusiones no es menos actual que la novela misma. Hace bien poco, los censores no habrían dejado pasar la reseña negativa de A. Kucherski ni tampoco la positiva de Ye. Starikova; sólo que, ni qué decir tiene, los censores habrían empezado por no dejar pasar la novela de Astafyev, con el mismo fundamento que es fuente de satisfacción para Starikova: "Astafyev, como nieto de campesino y anterior soldado, tiene el derecho de hablarle a su pueblo honradamente, sin adulación ni mentiras, acerca de los males que aquejan a éste..." (p. 89). El lápiz rojo del censor habría escrito: "No permitiremos que nadie denigre a nuestro heroico pueblo y le atribuya enfermedades imaginarias." Y *El detective triste* habría pasado muchas décadas en un cajón, lo mismo que las novelas y cuentos de V. Dudintsev, A. Rybakov, A. Bek, A. Pristavkin, D. Granin y hasta M. Bulgakov, A. Platonov, M. Zoshchenko y Yu. Trifonov llevan décadas esperando, hasta el día de hoy.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

VI. El ser humano en vez de la clase

El tajo, de Chinguiz Aitmatov sigue siendo el más importante documento del nuevo camino político. ¿Es una novela? V. Lakshin mostró de manera convincente el caos estructural de esta extraña obra, pero otro crítico, el escritor bielorruso Ales' Adamovich, en su artículo "¿Contra las reglas?" (*Literaturnaya gazeta* del 1° de enero de 1987), anunció que estamos frente a otro tipo de arte, un tipo nuevo: "una pirámide de bloques ciclópeos, mientras le damos vueltas discutiendo si está suficientemente pulida". Adamovich continúa: "Pero pasmarse, asombrarse, maravillarse, de cómo el artesano los habrá cortado y en qué montañas, de cómo las habrá movido y acerca de la naturaleza de su angustiado equilibrio —pues bien, no nos inclinamos a ello ni tenemos tiempo."

Varias tramas se reúnen en *El tajo:* la historia de la loba Akbara, madre ojiazul de dos lobeznos, a quienes les enseña a cazar y que muere bajo las pezuñas de un rebaño de miles de antílopes *saiga,* acribillados por gente enloquecida al tener que cumplir con sus programas de producción de carne; *La historia* de Avdii Kallistratov, disidente dentro de la Iglesia ortodoxa rusa, el cual se convierte en periodista, parte en compañía de un grupo de malhechores en busca de narcóticos y muere, compartiendo el destino de Jesucristo cerca de dos mil años más tarde; la historia de Cristo, quien continúa su diálogo de siglos, interminable y sin fruto, con Poncio Pilato; la historia del pastor de Boston, el cual, en arduas argumentaciones con las autoridades del partido, combate por la dignidad del campesino y su derecho de ser responsable él solo, sin oficinistas ni secretarios del partido, con respecto a su tierra y sus animales, su vida y su país. ¿Cómo reunir esto en una obra única? Algo se une, a fin de cuentas. Dice Adamovich: "¿Y si esto es una explosión? Así se forman las montañas: presión interior, movediza, a veces hasta con descarga volcánica. Cuando hay erupción, sale como salga... Debió de ser difícil para la gente acostumbrarse a la vista de nuevas montañas volcánicas, contempladas con sentimiento de incomodidad y hasta de terror. ¿De dónde salió esto, qué es? Y después resulta imposible imaginar que no hubiera existido, imaginar el paisaje sin esta o aquella montaña."

No hablaré en detalle de *El tajo,* sino que citaré tres pasajes.

Uno. El Padre Coordinador, figura eclesiástica importante, procura convencer a Avdii de que retorne al redil. Le dice al joven disidente: "Has entrado por el camino de la revisión de las enseñanzas de la fe... Luchas por la emancipación respecto al dogmatismo, pero los dogmas no nos son dados por la gracia de Dios... El dogmatismo es el apoyo primario de todas las posiciones y todos los poderes" (p. 48). ¡Nunca en la literatura soviética había sido desacreditado en tal forma el partido dominante, que vive de dogmatismo!

Dos. "¿Para qué queremos la religión, descompuesta desde hace tanto, en este día y época?... ¿Para qué, realmente? Desde hace mucho que todo está claro, hasta para los niños. ¿No ha clavado el materialismo una estaca en la tumba del dogma cristiano —y no sólo de éste—, no ha barrido estas cosas, con vigor y para siempre, del camino del progreso y la cultura, único camino verdadero?... Pero, ¿adónde hemos llegado, qué recibimos a cambio de esa idea piadosa, sacrificada, aventada a un lado y motivo de irrisión para las visiones realistas del mundo? ¿Qué tenemos que sea parecido, más cierto, superior? Pues lo nuevo tiene que ser mejor que lo viejo..." (p. 124). Nunca ha hablado la literatura soviética tan francamente acerca de la impotencia del materialismo dialéctico en la esfera espiritual y moral, ni de la superioridad del cristianismo con respecto a él.

Tres. "El arrepentimiento es uno de los máximos logros en la historia del espíritu humano, desacreditado en nuestros días... Pero ¿cómo puede una persona ser persona sin arrepentimiento, sin esa sacudida y ese discernimiento que se alcanzan al notar y reconocer la culpa?... El arrepentimiento es el cuidado eterno e inevadible del espíritu humano hacia sí mismo..." (pp. 136, 140). Nunca nadie en la literatura soviética se permitió hablar de esa manera acerca de los valores espirituales humanos, desconociendo no sólo la estructura de clases de la sociedad sino la naturaleza material del mundo.

Pudiera decirse: estas declaraciones no pertenecen a Aitmatov sino a su personaje. Aquí tenemos, pues, una declaración personal de Aitmatov, escritor soviético, un kirguiz que escribe en ruso; la hizo en 1985 en Sofía, ante la Academia Europea de Ciencias, Artes y Literatura:

> "Es buena cosa que sólo ahora esté la humanidad ocupándose del pensamiento electrónico, ya que éste pudiera haber interferido con la aparición de las grandes enseñanzas religiosas...; quizás hubiese tenido un efecto funesto sobre la poesía mundial; acaso hubiese afectado a la música también... (*Voprosy Literatury,* núm. 3, p. 6).

¿Requieren las palabras de Aitmatov algún comentario, o señalar que nada tienen que ver con la ideología del partido que sustituyó la Biblia por el artículo de Lenin "Organización del partido y literatura del partido" y el Evangelio por el informe de Zhdanov publicado en *Zvezda y Leningrad?*

Notas

1. L.K. Chukovskaya, compilación *Otkrytoe slovo* ("Palabra abierta"), Jronika, Nueva York, 1976, p. 33.
2. L.K. Chukovskaya, *Protsess isklyucheniya* ("El proceso de eliminación"), YMCA-Press, 1979, p. 205. También *Otkrytoe slovo* pp. 33-35.
3. *Delo Solzhenitsyna* ("El caso Solzhenitsyn"), Editions du Seine, París, 1971, p. 155.
4. L.K. Chukovskaya, *Protsess isklyucheniya,* p. 165.
5. B.N. Chicherin, "Sovremennye zadachi russkoi zhizni" ("Problemas contemporáneos de la vida rusa"), en *Golosa iz Rossii* ("Voces de Rusia"), vol. IV, Londres, Vol'naya russkaya knigopechatnya, 1857, pp. 86-87.
6. N. Mel'gunov, "Rossiya v voine i v mire" ("Rusia en la guerra y en la paz"), *Golosa iz Rossii,* vol. IV, p. 147.
7. *Golosa iz Rossii,* parte 1, Londres, 1856, p. 60.
8. *Ibid.,* 1er. número de la segunda parte, pp. 21, 23.
9. *Materialy Plenuma TsK KPSS 27-28 yanvarya 1987 g.* ("Materiales del Pleno del CC del PCUS, 27-28 de enero de 1987"), Politizdat, 1987, p. 33.
10. "Russkii vestnik" ("El mensajero de Rusia"), 1856, vol. V, núm. 2, p. 677; en *Golosa iz Rossii,* vol. X (comentarios e índice), Moscú, editora Nauka, 1975, p. 76.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ANDREI BITOV/OLEG CHUJONZEV/ANDREI SINIAVSKI
EFIM ETKIND/JOSEPH BRODSKI/TOMAS VENCLOVA

LAS LETRAS SOBRE LA MESA

Traducción del inglés de Juan Almela

Michael Scammell (moderador): Sólo quisiera mencionar un par de cosas. Una, que ésta es, en cierto sentido, una ocasión histórica. Efim Etkind aludió al hecho de que tenemos aquí sentados a escritores que escriben sobre todo en ruso —y en un caso en lituano—, sin importar que residan en Occidente, emigrados, o en la Unión Soviética.

Que yo sepa, ésta es la primera vez en muchos, muchos años, que esto acontece. El profesor Etkind me pidió que agregara algo que me parecía casi superfluo: que todos son escritores de veras excelentes, lo cual es muy cierto. De hecho, es lo principal, ni que decir tiene. Añadiré nada más que se le pidió al profesor Etkind que abordara el tema de la literatura en la Unión Soviética hoy, que representa nuestro asunto principal. Pero estaría muy mal de mi parte no llamar la atención hacia el hecho de que, con un panel como éste, que incluye a gente como Joseph Brodski y Andrei Siniavski y Tomas Venclova, debemos recordar que mucha literatura rusa, valiosa, está siendo creada tanto afuera como adentro de la Unión Soviética. Lo que este panel simboliza es el hecho de que se trata de *una* literatura.

Es más que suficiente por mi parte. Quisiera pedirle a Bitov que empiece, si desea hacer algún comentario.

Andrei Bitov: Tengo que decir que el profesor Etkind ha pintado un cuadro más bien color de rosa, y quien pensara que íbamos a entrar en controversia se equivocaría, ya que describió la situación actual tal como yo lo habría hecho. Me fue muy grato escuchar sus palabras porque los cambios han sido muy felices, aunque la vida nunca sea un paraíso, nunca sea fácil de recorrer. Millones de personas saben esto a la perfección por experiencia propia, sin importar bajo qué sistema político vivan. Personalmente, estoy cansado, harto, de tanto cambio como hay, pues ya no me queda tiempo para dormir. Ni siquiera tengo tiempo para tomar una copa con mis amigos. Hay veces que quisiera retroceder a los buenos tiempos viejos, cuando podía dormir todo lo que quería, aunque por dentro me estorbasen tantos obstáculos. Pero mucha gente no está preparada para estos nuevos tiempos. Y si estoy cansado yo, me figuro cuánto lo estarán otros, que en otro tiempo nunca supieron lo que es trabajar duro. Las cosas se están aclarando mucho ahora. Antes, el espejo estaba empañado y no podía reflejarnos. Ahora que procuramos corregir la imagen, no por fuerza nos gusta lo que vemos. Parecía antes que sólo el escritor tuviese la responsabilidad de presentarle a la gente un auténtico cuadro de sí mismo; ahora hay otros que comparten esta tarea. No es que haya concluido la responsabilidad del escritor; hay muchos autores muertos que deben ser rehabilitados y devueltos a la corriente principal de nuestra cultura. Debemos llenar enormes vacíos de nuestra cultura e instrucción. No podemos permitir que existan, puesto que la cultura es un continuo. Por encima parecería que no acontece gran cosa, pero mucho se agita en nuestras conciencias. Por supuesto, hay escritores que escriben acerca de acontecimientos contemporáneos, como en verdad lo hacían antes; sin embargo, no son tan numerosos como podrían imaginar las personas que en este momento nos escuchan. Me interesó mucho oír lo que decían ayer mis colegas norteamericanos, del otro lado del mundo, a propósito de los problemas de la creatividad. En otro tiempo, cuanta vez tenía yo que hablar de ese asunto, empleaba las mismísimas palabras —realidad, actualidad, relación entre verdad y mentira—, sólo que me sentía casi solo, en tanto que ahora todo el mundo habla de ello. Hoy es posible mayor lucidez y penetración en nuestra sociedad. Por los años cincuenta nacía la generación activa hoy; tal es la generación histórica. En 1986 vemos salir a escena a algunos nuevos autores, pero es difícil predecir quiénes de ellos tendrán valor permanente. Me parece que éste va a ser difícil

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tiempo para nosotros. Un tiempo en que habrá que ser muy valiente para empezar a vivir de una manera diferente. El cambio, así sea para bien, provoca malestar. Me es difícil admitir que perdí diez años intentando publicar mi último libro, ahora que toda aquella energía parece haberse desperdiciado. A nadie le agrada enfrentarse a algo así. Muchos tienen la impresión de haber perdido mucho tiempo. Lo que hallo más sorprendente es encontrar escepticismo rotundo acerca de estos cambios, tanto en nuestro país como en Occidente. Antes el cambio se medía en dosis homeopáticas, pero ahora pensamos que eran dosis muy pequeñas y que necesitamos mucho más. Tal vez baste con lo que acabo de decir.

Michael Scammel: Oleg.

Oleg Chujonzev: Diré sólo unas palabras. En la Unión Soviética hablamos mucho acerca de reconstruir y acerca de oportunidades para nuevos escritores, incluyendo la posibilidad de ser publicados, de alcanzar vastos públicos. Esto indudablemente permitirá surgir a nuevos escritores y poetas. Por lo que toca a la situación del momento, comparto los puntos de vista de Andrei Bitov. Acaso él hablará desde el punto de vista de un escritor de prosa, pero lo mismo es válido desde el punto de vista del poeta. Así como en otro tiempo no hubo muchos buenos poetas, hoy tampoco abundan. Si en 1956 habría sido difícil predecir quién sería importante en diez años más, en quién ardía un auténtico talento y quién tendría algo nuevo que decir, en 1987 esto sigue siendo válido Muchos jóvenes, muchos jóvenes poetas, tal vez demasiados; el campo está pobladísimo y la imagen resulta un poco turbia. Esto es bueno, con todo, puesto que existe un medio nutricio para que medre una cultura viviente. Llevamos en Estados Unidos sólo unos días y nos damos cuenta de lo rico que es este país. Vemos ahora con nuestros propios ojos, vemos que hay tradiciones propias, muy establecidas, pero después de escuchar a nuestros colegas estadounidenses discutir el estado de su literatura ayer, quisiera expresar provisionalmente la sensación de que somos un poco más ricos que ellos, un poco más ricos en esperanzas, quizá. La esperanza es importante no sólo para nuestro país sino para cualquiera. El mundo es un solo sistema, todos somos parte de la misma familia, y si se realizan las esperanzas que sostenemos hoy en nuestra tierra, será bueno para todos. Gracias.

Michael Scammell: Andrei Siniavski, ¿quisiera usted hacer algún comentario?

Andrei Siniavski: Ayer fue muy interesante para mí escuchar a nuestros colegas estadounidenses, escritores; fue muy interesante porque si nosotros los soviéticos, presentes o pasados, tenemos detrás un gran país, los escritores norteamericanos también. Y se quejan de que la literatura no es como acostumbraba. Y me alegró oír esto desde el punto de vista del contraste, ya que en cualquier reunión de escritores soviéticos que se escoja, empiezan con elogios y glorificaciones inacabables de su propia literatura. No tienen literatura en absoluto, lo que tienen es un gran Estado, y lo ensalzan interminablemente cuando el escritor no asume responsabilidad de su propia producción o ante sus lectores. Ahora pensamos que el escritor debe asumir responsabilidad propia y está bien que se queje de que no ocurre gran cosa en literatura. Es algo muy natural que el escritor proteste de sí y de lo que le acontece, sin prestar gran atención al Estado.

Ahora bien, la literatura es una actividad peligrosa, incluso infame a veces. En cualquier circustancia es arriesgada y onerosa. En Rusia, tal era particularmente el caso, en lo de infame y ardua. Es que los rusos tienen un particular sentimiento de la palabra. Para nosotros la palabra es una cosa mágica. Acaso esté adulando una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pizca a mi país, pero quizá es que es anticuado —no sé qué decir— y como primitivo. Así que la palabra tiene enorme significación. Como al comienzo de la cultura escrita, y los rusos toman muy en serio lo que está escrito, o la palabra misma. Hay montones de dichos populares, por ejemplo. Tenemos una cantidad enorme; no sé si serán más que otros países, pero son muchísimos. Decimos que una palabra es como un gorrión, que una vez escapado no hay modo de volver a atrapar. Decimos cosas como ésta, por ejemplo: lo escrito con pluma no puede cortarse con hacha. Tenemos dichos así. Con otras palabras, la idea es que si algo se escribe o dice, tiene un sentido y tiene un efecto. Los éxitos y fracasos rusos acaso hayan procedido a menudo de una actitud demasiado seria hacia la literatura. Pensaban que la palabra podía llevar a la revolución, de ahí que hiciera falta una censura de la palabra; tal pensaba el gobierno, aunque fuera preciso fusilar a unos cuantos escritores, ya que la palabra es tan poderosa. Por otro lado, el propio escritor pensaba lo mismo, que si decía o escribía algo habría un cataclismo. Tolstoi lo pensó, Dostoyevski lo pensó. Aun hoy tenemos a Solzhenitsyn, quien piensa que si dice una palabra ocasionará un cataclismo —sólo que el hecho es que el cataclismo no por fuerza se da.

Probablemente la literatura no altera para nada las cosas en la vida. Tal es, en todo caso, mi modo de ver. Pero hay, digámoslo así, realidades paralelas. Digamos que la literatura ni siquiera refleja por fuerza ninguna realidad. Me gustó mucho, ayer, lo que decía Vargas Llosa, nuestro colega de habla española: que la literatura es una mentira. ¿Educa a alguien, adiestra a alguien la literatura? No estoy seguro. Influye sobre la gente, sí, en cierta medida. Pero el mismo libro puede influir de maneras enteramente distintas. Tómese a Byron, por ejemplo, su poema *Caín*. ¿Qué impacto tuvo? Llevó a la gente al ateísmo, la llevó al misticismo? Tuvo ambos efectos. En diferentes períodos de la historia, el mismo poema tiene diferentes impactos sobre el lector. He hablado con un ladrón una vez en mi vida. Era un buen muchacho de 28 años. Sentado a mi lado, me contó que había sido la literatura lo que lo hizo ladrón. Había leído una historia de Gorki llamada *Calcas*, de magnífica escritura, y fue la que lo impulsó a hacerse bandido. Por otro lado, la misma historia podría llevar a alguien más en dirección opuesta. Estoy profundamente convencido de que la literatura realmente no es necesaria en absoluto para la vida. Sin literatura saldríamos adelante a la perfección. No puede salirse adelante sin comida, sin industria y a lo mejor hasta sin política, pero es posible vivir muy bien sin literatura. Puede que hasta mejor que como vivimos ahora. Pero, por ejemplo —lo que hago es casi pensar en alto, por supuesto—, quitémosle la literatura a la vida, y la vida sería mucho más tranquila, mejor en muchos sentidos. Pero ¿qué quedaría? ¿Qué quedaría si muriéramos todos, no habiendo literatura? No quedaría nada. Sería la vacuidad. No porque la literatura refleje la vida sino porque la literatura crea una realidad diferente. Creo que fue a propósito de Dickens: alguien dijo que la Inglaterra de Dickens no era realmente la Inglaterra que existía por entonces, sino en verdad una Inglaterra mucho más real que aquélla. De modo que la literatura es eterna, no por reflejar la realidad sino por crear una realidad diferente, mejor, más memorable. La literatura es una cosa que, por un lado, no tiene sentido, son sólo palabras huecas, no necesarias para nadie; sólo que por otra parte, en algún sitio, de algún modo, es importante.

Mucho se ha hablado de la escasez de lectores, de que la gente mira demasiado la televisión y va echando fuera la literatura. No creo que esto tenga ninguna importancia. Si no hubiera lectores en absoluto, si lo único que hicieran todos los lectores fuese mirar la televisión, la literatura seguiría existiendo inminentemente. No porque la sociedad la necesitara sino porque en la gente hay cierta necesidad interna de escribirla, siguiendo una tradición, de quienes escribieron antes que nosotros. La literatura existía antes que nosotros, lo cual quiere decir que no tenemos salida, que tenemos que escribir algo nosotros. Pienso en general que la vida del escritor consiste realmente en esperar a ver qué le sale de la pluma. Gracias.

Margaret Drabble: Me interesó mucho enterarme de que, si entendí bien al profesor Etkind, no hay sociología, estadística social, antropología social, en la Unión Soviética. No sé si entendí como es debido, pero en caso de que sí, tal vez él o algún otro escritor pudiera comentar el efecto de esto sobre el escritor creativo o literario. ¿Afecta esta ausencia el papel del escritor y habrá algún cambio hacia estos estudios con el cambio de clima en la Unión Soviética?

Efim Etkind: No puedo sino repetir lo ya dicho. El hecho es que los sociólogos sólo han existido en número muy reducido, y sólo podían estudiar puntos que no fuesen peligrosos en nada para la dirigencia política. Pero la sociología es un tema explosivo. Por ejemplo, ¿cuántos divorcios hay en la Unión Soviética? Sencillamente, no se sabe. ¿Cuál es el promedio de edad de la población? Acabo de leer en una revista soviética, *Cuestiones de literatura*, un editorial que afirmaba la imposibilidad de determinar en la Unión Soviética la tasa de mortalidad infantil y el promedio de edad de la población. Tenemos que averiguarlo leyendo estadísticas extranjeras. Los norteamericanos y alemanes, de algún modo, han conseguido aprovechar fuentes secundarias para cacular estas cifras, pero esto ocurre con la sociología en general. Pero pregunta usted si esto es importante para la literatura y, según dije, opino que la literatura no refleja una cosa justamente en sus términos, sino que se trata sencillamente de un fenómeno paralelo. No obstante, en muchos sentidos toma el puesto de la realidad y aun es más importante para la sociedad en muchos casos.

Michael Scammell: Andrei, ¿quiere decir algo al respecto?

Andrei Bitov: No puedo decir gran cosa acerca del estado de la sociología; podrán ustedes juzgar por el hecho de que ni siquiera sé de qué se trata. El proceso de democratización —promulgado ahora por nuestros dirigentes— es tomado demasiado literalmente a veces, en el sentido de que podemos hablar de cualquier cosa. Esto desvía al escritor de su tarea real. Cuando era yo jo-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ven tuve un maestro que, una vez que se iba por una tangente, jamás regresaba al punto principal. Decía un amigo mío que la cabeza de aquel hombre estaba llena de un millón de engranajes que, cuanta vez volvía la cabeza, la seguían en la dirección del giro. Esto que decían de él se aplica a la situación de hoy. Se espera que hablemos no sólo con audacia sino en forma razonable y pertinente. Ya no tenemos que decidir qué es cierto y qué es falso, pues eso es evidente ahora, evidente para todos. El escritor no debiera meterse en sociologías, pues a él le incumbe una precisión diferente. Pienso que la libertad que se le otorga ahora debería liberarlo de una multitud de actividades innecesarias con las que tenía que vérselas en otros tiempos. Como buen ciudadano, tenía que hacer varias cosas que no eran parte de su verdadera tarea. Tenía que ocuparse de sociología, estadística, política y esas cosas, pero de eso pueden encargarse otros. La sociedad en conjunto puede ocuparse de ello. Abogados, periodistas, escritores, no han de desempeñar el papel del sociólogo. Es como lo que hacíamos con los viñedos en otros tiempos. Si se secaban, los volvíamos leña para asar carne. En realidad no es éste el debido uso de un viñedo, y pienso que el escritor debiera en verdad ocuparse de su oficio, y mientras menos se me pregunte por la situación en la sociología, más a gusto estaré y mejor podré ocuparme de lo mío.

Michael Scammell: ¿Quisiera decir algo, Oleg?

Oleg Chujonzev: Por lo que a mí respecta, la cuestión de la sociología habría que dirigírsela a un periodista. Aunque estemos tratando de ello de manera un tanto desorganizada, cae no obstante dentro de su competencia. Hace poco que leía un artículo de revista acerca del desorden en las estadísticas soviéticas. Decía que si se basara uno en ellas para mandar un cohete a la Luna, saldría en dirección opuesta. No es cuestión de diferencias de 20 por ciento; hay discrepancias de 500 por ciento entre las estadísticas y la realidad. El cohete no iría a la Luna sino que pararía en muy otro sitio. El escritor, después de todo, debe construir su propio mundo. Esta es su principal tarea. Me agradó mucho oír hoy los comentarios de John Updike; decía que acaso sea más honrado que el escritor escriba acerca de sí mismo, lo que conoce directamente. Tal es el dilema al que ahora nos enfrentamos. La realidad tal como existe debe ser reflejada en alguna forma reconocible y sabemos, sin embargo, leyendo a los autores del siglo XIX, que quienes se ocupaban de realidades eran autores de segunda, como Pisimski y Menekopetsevski, olvidados hoy. En tanto que Dostoyevski, en cambio, construía un género fantástico de realidad. O sea que el genio crea su propia realidad y se la impone al lector. Tal vez volvamos a crear esa clase de literatura; mientras tanto, tenemos que pasar por encima de un montón de basura. No podemos hacerlo todo de una vez, hará falta unos cuantos pasos. Mi problema personal es que mi generación no leía muchos periódicos, y ahora queremos compensarlo y me la paso leyendo muchas cosas de la mañana a la noche. Leo y leo y no me queda mucho tiempo para leer literatura seria. Como me paso todo el tiempo leyendo periódicos, me pregunto cómo desarrollarme profesionalmente sin degradarme intelectualmente.

Michael Scammell: Gracias...

Fritz Raddatz: Quisiera hacer una breve pregunta al señor Etkind, al señor Brodski y al señor Siniavski. Supongamos que el milagro de Gorbachov sigue adelante y se logra. ¿Habría un momento en que pensarían en la posibilidad de retornar a la Unión Soviética?

Michael Scammell: ¿Puedo empezar por mi derecha? ¿Joseph?

Joseph Brodski: Pues bien, consideraré esa posibilidad a condición de que mi labor, así como la de mis colegas de Occidente, que están hoy por hoy en Occidente, se publique y distribuya ampliamente. Entonces tomaría en cuenta semejante invitación.

Michael Scammell: ¿Y Andrei?

Andrei Siniavski: Nunca regresaré. Ya he hablado de ello, ya lo he escrito. No es posible hablar para nada de volver, porque volver es una idea que nunca se me ha ocurrido —regresar a un país con fronteras cerradas—. Si mi país abriese sus fronteras yo no retornaría; sencillamente iría de visita y partiría cuando me entrasen ganas de partir. Esto no significa regresar, quede dicho. Jamás podré volver al país que dejé. Lo que es más, he escrito asimismo que a pesar de todos los cambios que ha habido y sigue habiendo, hay una policía secreta que aún puede causar inconvenientes a la gente, especialmente si ve a sus amigos del extranjero. De manera que ir a crearles dificultades a mis amigos de allá, es cosa que no aspiro a hacer.

Michael Scammell: Tomas Venclova se la ha pasado conteniendo sus fuegos para cuando exponga su ponencia, pero no hay duda de que es muy indicado para responder a esto.

Tomas Venclova: Ultimamente he estado traduciendo poesía y prosa de varias lenguas a la mía nativa, el lituano. Pero no hace mucho que empecé a traducir al ruso. Acerca del problema del regreso hay un poema escrito por un gran poeta polaco, Zbigniew Herbert, quien vive en Polonia pero visita Suiza y el Occidente bastante a menudo. El poema fue escrito hace más de 20 años, pero opino que sigue siendo muy actual. Quisiera quitarles el tiempo con unos veinticinco renglones de verso libre ruso, en mi traducción indudablemente mala, pues es la primera que hago al ruso. Brodski mejoró una línea determinada, pero otras muchas requerirían ser mejoradas. Leeré pues el poema. Trata del Imperio romano, sí, y se intitula "El retorno del procónsul": "Decidí volver a la corte imperial, a tratar de ver de nuevo si allí podía vivir. Pude quedar en provincia, donde mis primos habitan debajo del sicomoro. Si vuelvo, no es por quedarme. Sólo podré vivir modestamente y por ello recibir una cadena de oro. ¿Es algo que en verdad deseo? He decidido retornar mañana, quizá pasado. No puedo vivir ya entre viñedos: árboles sin raíces, casas sin fundamentos, flores sin fragancia. A fin de cuentas, volveré. Mañana, tal vez pasado; alguna vez. De nuevo he de ponerme de acuerdo conmigo mismo, por no despertar sospechas."

Traductor: Me temo que para traducir esta poesía haría falta un poeta, no un intérprete.

Tomas Venclova: "Una cosa la sé bien: que cuando él alce hacia mí su copa, haré como que disfruto. Mucho valor civil hace falta para tornar allá. Soy de hecho una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

persona, busco a otros y estoy harto de tretas. Es el eterno ajedrez: si muevo bien, sobrevivo; si lo hago mal, muero. He resuelto retornar a la corte imperial y estoy seguro de que todo marchará bien.'' Así concluye el poema.

Andrei Bitov: Hasta donde estoy enterado, *Doctor Zhivago* será publicado el año que viene por *Novyi mir.* Estuve presente durante una entrevista de la televisión japonesa a Zaleguin, editor en jefe de *Novyi mir.* Dijo que normalmente las revistas no publican libros, que es cosa difícil. No obstante, como poseían la última edición revisada del manuscrito, lo tratarían como manuscrito inédito. La publicación irá acompañada de comentario editorial y de notas. En cuanto a la reacción del público, no tengo idea. La novela ya ha sido muy comentada. Todos los escritores que conozco la han leído, pese a no haberse publicado en la Unión Soviética. Hay a quienes no les gusta gran cosa la prosa de Pasternak, pero al lector ordinario le gustará el destino del héroe. Esto es lo que le interesará, y sin duda el libro tendrá igual éxito en la Unión Soviética que en Occidente. Algunos escritores están un poco nerviosos al respecto, suponen que creará considerable sensación, que será un choque tremendo. Según algunos, convendría más publicarlo de manera más tranquila. Quienes no sean *snobs* intelectuales lo leerán sencillamente como una historia de amor y una historia de su propio país. Es imposible que no tenga mucho éxito.

Michael Scammell: Pasemos a Oleg antes de volver a Andrei. ¿Quisiera comentar algo, Oleg?

Oleg Chujonzev: Hablando por mí mismo y por otros, quizá por toda la generación —aunque nadie me ha encargado que hable por él—, pienso que el escritor que tiene conciencia de sí y de su tarea tiene que escribir lo que piensa, sin importar las circunstancias. Hoy algunos de mis colegas están desmoralizados, pues les da la impresión de que los periodistas se han vuelto más interesantes que los escritores. Anteriormente la literatura se ocupaba de cosas que no le incumbía, es decir, procuraba limpiar el pasado histórico y decir la verdad en cuanto a nuestra realidad circundante, lo cual, sin embargo, no es la verdadera tarea del escritor. Paradójicamente, el escritor se encuentra hoy en una posición difícil, dado que no tiene ya la responsabilidad de retratar la realidad; el fruto prohibido ha desaparecido. El escritor tiene otra vez que construir sus propias imágenes, su propia realidad, a fin de salvar su alma. Siempre ha existido y existirá literatura de segunda, pero la literatura genuina siempre ha confiado en valores eternos, categorías eternas que siempre han existido y existirán. Bajtin, quien consideraba que la cultura era un diálogo, vertical en cuanto al espacio y horizontal a través del tiempo, opinaba que tanto el lector como el escribir habían de orientarse de acuerdo con valores eternos y no cambiar de un día a otro. Recientemente leí en algún lado que para dar realce a un escritor es preciso sacrificar a otros varios. Piénsese, pues, en cuántos escritores profesionales habrán alcanzado una posición sin merecerlo, y en cuántos malos escritores son simplemente malos periodistas. Pero si continúa este proceso que está en marcha, será muy interesante. Ayer escuché con gran interés cómo hablaban escritores estadounidenses acerca de la imaginación colectiva de Estados Unidos, y me preguntaba yo en qué punto conseguiremos alcanzar una vista panorámica análoga de la imaginación colectiva de nuestro propio país.

Michael Scammell: Andrei Bitov.

Andrei Bitov: Me parece que ni Chujonzev ni yo estamos en condiciones de hablar por experiencia propia, ya que siempre hemos tenido el mismo quehacer, que nunca ha cambiado. La cuestión es sencillamente cómo realizarlo. En cuanto a muchos otros escritores, tienen por cierto un papel en el cambio que está ocurriendo. En tiempos de dificultad política, en el pasado, nuestro gobierno, buscando salida fácil, suprimía la literatura. Al fin y al cabo literatura no es economía, no afecta la producción, no afecta la industria, etcétera, o sea que siempre es más fácil apuntar a los escritores y figuras literarias. En la dificultad política presente se está dando exactamente lo contrario, el gobierno la va llevando mejor con los escritores, la dificultad está en la industria y la economía. Lo primero por hacer, pues, es revisar el organismo para ver si aún le queda vida y si consigue todavía reaccionar al estímulo. Y eso es lo que el gobierno está intentando hacer. Por eso es por lo que la literatura está en primera fila. Pero ésta es la primera vez que ha habido una especie de cooperación entre nosotros. Tradicionalmente estábamos opuestos a las autoridades políticas, siempre, pero ahora creemos que debemos ponernos unos al lado de otros, dada la actitud benévola hacia el escritor. Sólo que no por fuerza opina lo mismo el país entero. Gracias.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TOMAS VENCLOVA

LA LITERATURA SOVIETICA NO RUSA

Traducción al inglés de Juan Almela

Hace poco, los periódicos estadounidenses nos hicieron saber que el nuevo embajador de Estados Unidos en Moscú, Jack Matlock, eslavista profesional, tiene por pasatiempo favorito la lectura de poesía bielorrusa. Se trata, sin lugar a dudas, de una de las aficiones más singulares del mundo, así sea sólo porque hoy en día la poesía bielorrusa virtualmente no existe.

La culpa, no hay ni que decirlo, no es de los bielorrusos. La cultura bielorrusa moderna empezó a desarrollarse a principios del siglo XX, y en tiempos de Stalin fue decapitada más de una vez. Los bielorrusos tenían dos poetas señalados, Yanka Kupala y Yakub Kolas, comparables a los poetas rusos de la llamada escuela campesina. Después de la revolución, ambos fueron sometidos a duros procesos —por decir lo menos— y su producción poética en la era estaliniana fue de calidad desdeñable. Hubo además un poeta que eligió para sí un seudónimo bastante alarmante, Maxim Tank (Maxim era una marca de ametralladoras especialmente conocida durante la guerra civil rusa). Luego, la cultura y lenguaje de Bielorrusia quedaron casi extinguidos. Por fortuna, hoy se aprecian en Bielorrusia ciertos movimientos prometedores. Vasyl Bykov, quien escribe tercamente en su lengua natal, es un cronista aceptable de la segunda guerra mundial; en sus novelas transmite el horror y los estragos de la guerra moderna de modo casi tan impresionante como Norman Mailer lo hizo en sus primeras obras. Habrá que esperar también que reviviera la poesía bielorrusa, pero, hasta donde estoy enterado, esto aún no ha ocurrido.

Este no es sino un ejemplo del destino de una literatura no rusa en la URSS; uno de los ejemplos menos felices, hay que reconocerlo. Pero tampoco el destino de la literatura ucrania fue envidiable. Los ucranios forman una gran nación, comparable en número a los franceses o a los italianos. No obstante, su literatura permanece en nivel regional, comparable, pongamos por caso, a las literaturas catalana o provenzal de hoy (el famoso bardo ucranio del siglo pasado Taras Shevchenko corresponde, en cierta medida, a Frédéric Mistral). La cultura ucrania alcanzó su apogeo en los años veinte. Los historiadores distinguen este período, de modo bastante triste, como "renacimiento ejecutado". No fueron ejecutados todos, pero los que sobrevivieron exhibían un lamentable espectáculo: simbolistas y neoclásicos se convirtieron, casi de la noche a la mañana, en poetastros estalinistas de la peor especie. El posterior renacimiento de los años sesenta, considerablemente más débil, fue tratado de manera parecida. Vasyl Stus, poeta no conformista de primera línea, murió en un campo penal, no hace aún tanto. Muchos de sus colegas de otro tiempo aceptaron las directivas oficiales. Uno de ellos, Vitaly Kototich, edita ahora una revista popular rusa, *Ogonyok* (una especie de *Selecciones* soviética). Dicho sea de paso, hay que reconocer que *Ogonyok* recientemente se tornó uno de los portavoces de la campaña de *glasnost'*.

Los expertos occidentales —por no decir nada del público en general— pocas veces, si es que alguna, aprecian en su verdadera medida la diversidad que hay en la Unión Soviética. Pese a la unificación llevada adelante por medios diversos aunque siempre rudos, la URSS sigue exhibiendo una mezcla de lenguas, tradiciones étnicas y aspiraciones que no tiene paralelo en el mundo entero. Está lejos de ser "una Rusia". Aparte de los rusos propiamente dichos, hay más de 150 grupos étnicos y nacionalidades, de origen indoeuropeo, finougrio, turco, caucásico, paleoasiático y otros. Hoy por hoy probablemente comprenden más de la mitad de la población del país. Hay asimismo todas las creencias imaginables, desde católicos hasta budistas y animistas. Por debajo de la tediosa superficie de la sociedad so-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

viética se desarrollan tensiones extremas. Tal como lo ha señalado Alexander Ginzburg, disidente ruso, cada uno de estos grupos desdeña decididamente a todos los demás. Hay excepciones, por supuesto (a los lituanos de ordinario les simpatizan los estonios), pero no son demasiado numerosas. Todo el mundo está enterado del antisemitismo soviético. Convengo en que el antisemitismo posee una dimensión metafísica especial, según se demostró, más allá de toda duda, en la experiencia del holocausto. Pero, por otro lado, el antisemitismo no pasa de ser uno de los muchos ''antis'' que hay en la Unión Soviética. Y, por supuesto, hay un intenso sentimiento antirruso entre las minorías, no tan distinto del sentimiento antinorteamericano de América latina o partes de Europa.

Dan ganas de llamar ''Cuarto Mundo'' a esa masa singular de minorías soviéticas. A ojos occidentales, sigue tratándose de una vasta colección de ''ninguna-partes''. Por usar palabras de Milan Kundera, la mayoría de esos pueblos son tenidos por tribus semiextinguidas, mantenidas por siempre fuera del acceso a los visitantes. Con todo, muchas están vivas y coleando, y creo que en el futuro previsible resultarán no menos importantes que las naciones del Tercer Mundo.

Hace mucho que se declaró que la cuestión de las nacionalidades había quedado resuelta en la URSS. Stalin contribuyó espléndidamente a ello diseminando los grupos étnicos, barriendo con generaciones enteras y sometiendo algunas nacionalidades a deportación y virtual destrucción. Sólo que la Unión Soviética jamás se convirtió en crisol (en todo caso, su capacidad de fusión es incomparablemente menor que la de Estados Unidos). El colonialismo y la nivelación por la fuerza generaron siempre una respuesta igualmente rigurosa: la experiencia ucraniana y aun la bielorrusa, por no decir nada de grupos más afortunados, lo demuestran a la perfección. Ahora bien, en el período de la *glasnost'* parece reinar un acuerdo tácito —y no siempre tácito— de que la cuestión de las nacionalidades está lejos de hallarse resuelto. El nacionalismo sigue siendo un factor extremadamente importante en la vida soviética y cualquier grado de democratización no puede dejar de fomentarlo. Por otra parte, pudiera suponerse que la prosperidad estimularía la rusificación y fusión de las nacionalidades soviética. Pero quienquiera haya vivido en la Unión Soviética sabe que allí la prosperidad es una especie de horizonte: se acerca uno a él continuamente pero siempre escapa.

Puede decirse que ninguna de las literaturas soviéticas minoritarias ha traspuesto las fronteras nacionales o, en todo caso, las fronteras del imperio soviético. Afanarse en cualquiera de ellas equivale a ejercitarse en el no existir. Dan ganas de establecer una especie de ley matemática, muy deprimente: si una nacionalidad es, digamos, diez veces más numerosa que otra, su cultura y literatura tenderán a ser cien veces más complicadas, poderosas e influyentes; es decir, habría que elevar al cuadrado la razón numérica. Este triste estado de cosas es reforzado por difíciles lenguas e impresionantes alfabetos. Además, buena parte de estas literaturas —al igual, ni más ni menos, que gran parte de la literatura rusa— resulta sencillamente pasada de moda, sin interés, con poca o ninguna relación con problemas modernos. Por citar al difundo Carl Proffer, tal literatura recuerda a menudo el fútbol jugado por inválidos: ni sus campeones pueden competir con jugadores normales corrientes. Para la madurez, la literatura necesita un clima especial que es el don de varios siglos de desenvolvimiento ininterrumpido, lo cual jamás le fue concedido a la mayoría de las literaturas étnicas soviéticas. Sin embargo, no quisiera afirmar que el cuadro sea totalmente sombrío. Hay por supuesto algunas figuras literarias, y aun literaturas, enteramente falsas (incluyendo, dicho sea de paso, la literatura en yiddish después de 1948, cuando Stalin liquidó a su élite). Pero algunas repúblicas soviéticas siguen arreglándoselas para conservar un microclima cultural distinto. Las literaturas de los Estados bálticos —lituana, letona y estonia— están relativamente maduras. Estos Estados, no ocupados por los soviéticos hasta 1940, nunca han perdido su orientación occidental. Encajan a la perfección en el concepto, hoy tan de moda, de la unidad centroeuropea. Sus literaturas pasaron por todas las etapas del desenvolvimiento literario europeo, desde el barroco hasta el clasicismo y de ahí a la vanguardia; el hecho de que estilos y tendencias tendieran ahí a traslaparse, contribuyó justamente a su originalidad. Todavía hoy se empeñan en mantenerse al corriente de las tendencias mundiales más nuevas, y no sin cierto éxito: hay escritores bálticos en la tradición de Kafka, Borges y Mrozhek, y poetas bálticos en la tradición de Milosz, Herbert y Brodski. Por lo demás, los bálticos tienen literaturas vitales en la diáspora por Occidente. Los georgianos y armenios gozan de magníficas tradiciones que se remontan al principio mismo de la Edad Media, las cuales jamás se han extinguido del todo. Se dice que la poesía georgiana puede compararse con cualquier otra, y Boris Pasternak, no sin razón, tenía a los georgianos Paolo Yashvili y Titsian Tabidze por sus iguales en oficio poético (Yashvili se suicidó en 1937 y Tabidze fue ejecutado: según un difundido rumor, le apretaron el cráneo con un anillo de hierro hasta partirle los huesos). Las literaturas asiáticas se fundaban en un ilustre legado oriental, sobre todo árabe y persa. Por desgracia, en los años treinta hubo una total ruptura con él, simbolizada y fomentada por el tránsito de la escritura árabe al alfabeto cirílico, impuesto despiadadamente por las autoridades soviéticas. Incluso los menores grupos étnicos de la URSS suelen poseer un vasto tesoro de mitos y folklore, la mayoría de las veces increíblemente complicado y extraño. Debe recordarse que prominentes poetas rusos no conformistas —por ejemplo Arseni Tarkosvski y Semion Lipkin— consiguieron sobrevivir durante los tiempos de Stalin traduciendo y editando dicho folklore. Hay asimismo que recordar que los máximos escritores rusos, de Pushkin en adelante, se interesaron profundamente en las culturas no rusas de su imperio. En ocasiones encontraron una segunda patria espiritual en sus periferias distantes. Georgia fue una patria así para Pasternak, el Asia Central para Jlebnikov y después Ajmatova; Lituania para Brodski.

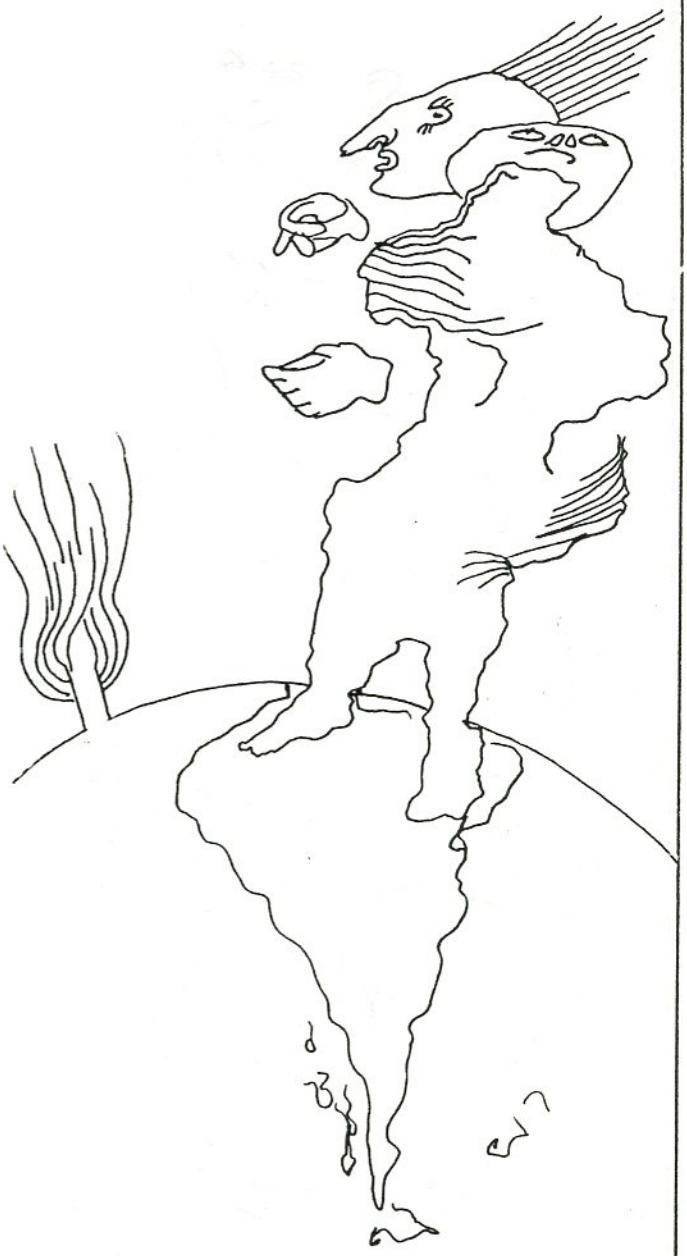
Por raro que suene, la Unión Soviética es el país más

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

poético del mundo. La poesía, y el arte en general, comienza con la metáfora y la elipsis. Y en la Unión Soviética todo el mundo ha aprendido a reaccionar a metáforas y elipsis, a ser veloz en la captación. Tal era la única respuesta adecuada y humana al mundo increíblemente inhumano creado por Stalin y sus herederos. Probablemente los escritores de las minorías son aún más hábiles en este noble arte que los propios rusos.

Muchos críticos han advertido que la literatura asume en el Oriente una porción de funciones no estéticas. Aunque se limite a sí misma y practique el lenguaje esópico, tiene que vérselas no obstante con cuestiones que en otras culturas son relegadas al dominio de la política, la sociología o la religión. Enumeraré varias de estas cuestiones. Las nacionalidades no rusas, al igual que los rusos mismos, experimentaron o están experimentando la transición de la sociedad tradicional a la tecnológica. Habría que añadir que se trató de una transición brutal, que derrochaba todos los recursos imaginables, los humanos antes que todos; por lo demás, la sociedad tecnológica creada como resultado de aquel empuje está seguramente condenada a no pasar de ser de segundo orden, si no es que de tercero. Las nacionalidades no rusas, así como los rusos, han experimentado la coerción totalitaria, el mando arbitrario y la falta de respeto elemental hacia el individuo durante largas décadas. Hay un problema suplementario: la existencia de pequeñas lenguas y nacionalidades no deja se ser precaria, por decir lo menos. Los escritores de las minorías de la Unión Soviética procuran enfrentarse a estos asuntos con creciente osadía. Pero pese a todo, y al lado de los peligros demasiado conocidos de la censura y el dominio burocrático, hay en su camino otros peligros ocultos y más insidiosos.

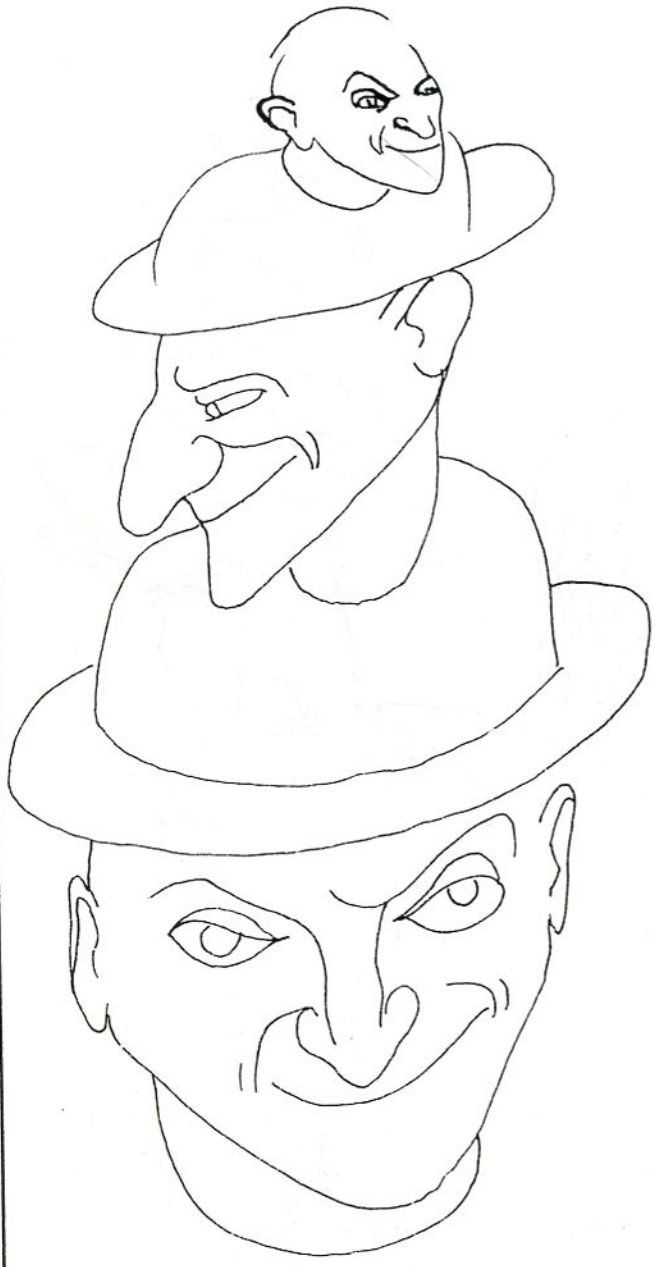
Uno de los derechos humanos más inalienables es el derecho de poseer un pasado, de recordar, de entrar en diálogo con los antepasados de uno. De ahí que los autores minoritarios mejor conocidos, tales como el escritor armenio Hrant Matevossian o el novelista Kirguiz Chinguiz Aitmatov, exhiban pronunciado interés en el exotismo, en el pensamiento prelógico, en la "memoria colectiva" concebida en términos casi junguianos. Usando parábolas míticas, imágenes tradicionales que se remontan al pasado pagano, sin nunca evitar resonancias surrealistas, describen a un noble campesino puesto en peligro por la ciudad mala. El poeta lituano Marcelijus Martinaitis, mucho menos conocido pero muy bueno, muestra la sociedad soviética moderna desde el punto de vista de un hombre extremadamente primitivo, una especie de santo tonto que la ve como enteramente ilógica y estrafalaria (como seguramente es). Y Fazil Iskander, representante de una de las nacionalidades más pequeñas del mundo, los abjaces, confronta la "nueva habla" orwelliana con el modo caucásico tradicional, sumamente adornado, creando efectos increíblemente cómicos y del todo intraducibles. Llevan adelante sus propósitos literarios con éxito variable (yo, en lo personal, considero que Aitmatov es un escritor de reputación decididamente exagerada, y a Martinaitis o Iskander como autores muy subvaluados). Pero el propósito esencial es el mismo. Amenazados por la destrucción de la memoria, intentan reconstruir otra concienca tradicional, una antigua sustancia espiritual que probablemente nunca existió en semejante forma elevada e irreprochable. Es el mismo error que cometen Solzhenitsyn, Rasputin o Astafiev (aun si David, en este caso, como de costumbre, es más atractivo que Goliat). Un viejo mito totalitario que se ha desplomado sin remedio es sustituido por un nuevo mito del suelo natal, de memoria racial, de *Blut und Boden*. Quizá ese nuevo mito sea aún más peligroso, dado que aún es posible creer en él. Nuestra civilización, en el mejor de los casos, está siendo opuesta a una "no civilización" rusoniana y noble. Lo que se olvida es el hecho de que las civilizaciones primitivas son casi igual de conformistas, antiindividualistas y estrechas de entendederas que el



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

totalitarismo moderno, por no decir nada del hecho de que intentar recrearlas es una tarea puramente utópica.

Entre los autores de las minorías, muchos se empeñan en recalcar el carácter distintivo de sus respectivas culturas por todos los medios posibles. Emprenden la búsqueda de sus raíces (finougrias en el caso de Estonia, turcas antiguas en el caso de Kazajstán; un poeta kazajo, Olzhas Sluimenov, promueve un punto de vista un tanto extremista sosteniendo que sus antepasados directos fueron los sumerios). A pesar de los excesos, es éste sin duda un enfoque fecundo. Por desdicha, bajo las condiciones soviéticas sencillamente hay que dedicar demasiada energía a preservar la propia herencia y los propios valores. La cuestión de la identidad étnica es puesta antes que la cuestión de la identidad individual, y con harta frecuencia prácticamente cualquier cosa es considerada moral si promueve la causa de la supervivencia étnica. La lucha de los indios norteamericanos contra su opresor blanco se ha vuelto una metonimia predilecta de muchos autores de minorías en la URSS y toda Europa oriental. Si bien esta propensión puede producir obras de belleza indiscutida, puede asimismo conducir a una "mentalidad de reservación", un provincialismo orgulloso y encerrado en sí mismo que representa una seudorrespuesta a la problemática moderna. Diría yo que el mayor peligro potencial para las literaturas minoritarias —acaso no sólo en la URSS— es la confusión de problemas *éticos* con problemas *étnicos*.



Está, por último, la cuestión de! lenguaje. No hace mucho que apareció en una publicación periódica académica de la URSS un editorial que dividía todas las lenguas del país en tres grupos: las que tenían porvenir (georgiano, armenio, lituano, letón y estonio), las que tenían porvenir limitado (sobre todo lenguas centroasiáticas) y las demás, sin porvenir. Es interesante señalar que el ucranio y el bielorruso no fueron incluidos en absoluto en esta clasificación. De hecho, sólo los escritores bálticos, georgianos y armenios emplean sus lenguas natales con inflexible coherencia. Esto limita el círculo de sus lectores pero tal vez tenga también un efecto positivo: según lo notó un autor estonio, el escritor de una pequeña nación se sentirá menos tentado a comprometer su nivel artístico a causa del posible éxito comercial. Por lo demás, esta estrategia ayuda a conservar la diversidad de lenguas, lo cual es en sí una tarea meritoria. Sólo que puede también conducir a cierto angostamiento de la visión. Los escritores del Asia central o los oriundos de grupos pequeños (como Fazil Iskander), por otra parte, son bilingües o escriben exclusivamente en ruso —a veces incluso ruso refinado—, pero intentan preservar la especificidad de sus conciencias, "atacando la cultura rusa desde adentro", como dice Wiktor Woroszylski. Se aprecia aquí alguna semejanza con los autores asiáticos y africanos que llegan a su público a través del inglés, el francés o el portugués. Semejante estrategia, por afortunada que llegue a resultar, atestigua desgraciadamente un grado considerable de rusificación y estandarización forzadas.

De suerte que las literaturas de las minorías de la Unión Soviética permanecen en incómodo equilibrio: entre trivialidades y mentiras e intentos de enunciar la indecible verdad; entre menudo realismo y mito; entre conservatismo y noble lucha por memoria cultural; entre la tentación de optar por el ruso como medio y un impulso de preservar la incomparable variedad de lenguas y tradiciones; entre el nacionalismo estrecho y el universalismo; entre el estalinismo, demasiado bien conocido, y la inimaginable democracia —en una palabra: entre el sometimiento y la libertad—. Ignoro cómo podrían resolverse tales contradicciones, si bien, siendo yo mismo un escritor minoritario, me interesa no poco su solución. Pero tengo por seguro que, en situaciones complejas como éstas, de ordinario aparecen algunas obras importantes. Así que —observo— la literatura del Cuarto Mundo no carece, a fin de cuentas, de alguna esperanza.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ALBERTO ARBASINO

¿QUE PASA EN ITALIA?

Traducción de Fabio Morabito

Frecuentemente nuestros amigos extranjeros nos preguntan, entre amables y curiosos, a cuáles autores leemos realmente.

Existe, en efecto, algunos autores italianos de fama internacional, pero en las listas de best-sellers nacionales hay también muchos nombres desconocidos en el extranjero, por ejemplo, muchos libros de periodistas que suelen salir en televisión y que tienen secciones en los periódicos en donde aparece puntualmente la misma fotografía de la portada de su libro. Lo cual da lugar a un gran número de compradores-zombie que después, en las encuestas editoriales, declaran mayoritariamente que no leyeron el libro y ni recuerdan el título ni el autor.

Existen en el campo editorial operaciones internacionales cuyo propósito es gravitar en la política interna (como los viajes de los ministros para "legitimarse" en Washington y Moscú). Por ejemplo: el lanzamiento publicitario que se hace en otoño, en la Feria de Francfort, de ciertos títulos para los cuales se calcula una recaída comercial inmediata en el mercado de los regalos de Navidad y que son presentados con eslóganes del tipo: "veintiséis traducciones extranjeras en prensa".

Estas operaciones suelen tener rasgos patéticos: jóvenes frágiles arrojados a la novela comercial, como cantantes de cámara obligados a presentarse en la Opera, con resultados siempre desastrosos. Libros, pues, que se evitan serenamente y a los tres meses ya se los menciona con fastidio en las conversaciones y en los medios de comunicación.

¿Pero cuáles son los textos que gustan realmente en Italia?, siguen preguntándonos nuestros amigos. ¿De qué autores se habla?

Hay una prosa italiana *hermosa*: hedonista y sabia, muy trabajada, compleja, a menudo difícil, a veces barroca, enamorada del "gusto" y de los "efectos": prosa de placer y de gozo, más que de información y pasatiempo. Y en efecto, los verdaderos lectores italianos leen a menudo la narrativa como un deber y la ensayística por gusto. Prosa refinada y musical, llena de términos sublimes o dialectales, anacrónicos o técnicos, populares o exquisitos, con frases fascinantes que florecen en adjetivaciones sorprendentes e inexorables: hablo de la crítica de arte de Roberto Longhi, de la crítica literaria de Gianfranco Contini, máximos virtuosos de una prosa cultísima, cercana al supremo expresionismo expresivo de Carlo Emilio Gadda. Y, en la misma línea, pienso en las investigaciones proliferantes de nexos eruditos y extravagantes de Mario Praz, entre decadentismo y anglología e iconología en las artes decorativas más refinadas.

Un punto común entre ellos: la preciosidad, el interés por obras raras, editadas en lugares dudosos, obras a veces inconclusas u olvidadas, a menudo publicadas mucho tiempo después de haber sido escritas, o póstumas, que ejercieron una profunda influencia estilística en distintas generaciones de gustos difíciles, esas que se inclinan por los mejores vinos, los restaurantes íntimos, los sastres excelentes, y desprecian la cerveza industrial, las pizzerías de diez mil lugares y la ropa de los grandes almacenes.

Hay que tomar en cuenta que la literatura, en nuestro tiempo libre, debe competir contra la "calidad" de otras atracciones: la ópera en la Scala y en Salzburgo, las grandes exposiciones en Florencia y Venecia, los conciertos de Muti o Abbado o Sawallish, las visitas a las restauraciones en el Vaticano o en las pinacotecas públicas y privadas.

Es por eso que preferimos frecuentar todavía la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"narratividad" aplicada a la cultura y a las ideas: Cesare Brandi, Giovanni Macchia, Giorgio Manganelli, Pietro Citati, Federico Zeri, Mario Bortolotto, Guido Ceronetti, Claudio Magris... Y las novelas y la poesía y el teatro de grandes delirantes atribulados y geniales y auténticos: Goffredo Parise, Giovanni Testori, Andrea Zanzotto, Luigi Malerba, Ottiero Ottieri, Paolo Volponi... Y sentimos como contemporáneos otros "clásicos modernos", como Alberto Savinio, Giovanni Comisso, Tommaso Landolfi, Antonio Delfini, Bruno Barilli...

No me detendré aquí, por ser autores muy conocidos en el extranjero, en novelistas y ensayistas como Alberto Moravia o Italo Calvino, que han logrado con éxito extraer de una lengua tan complicada y narcisista una escritura moderna más simplificada y comunicativa, que puede viajar a través de las traducciones sin demasiado tropiezos ni perjuicios estilísticos.

Un hecho sobresaliente en la cultura italiana de los últimos años fue, a partir del movimiento del '68 y durante gran parte de los años setenta, el descenso del interés juvenil por la literatura, lo que ha dado como resultado una ruptura en el ejercicio de la escritura y de la lectura, puesto que toda una generación de estudiantes fue atraída por la ideología, la sociología, la psiquiatría y las otras ciencias humanas o contra-ciencias humanas, incluyendo el estructuralismo, la semiología y las microhistorias, con sus diferentes aplicaciones y combinaciones; una generación, pues, sin ninguna práctica ni gusto por el *estilo* de la página escrita.

Las consecuencias fueron: gran esfuerzo y fragilidad en las experiencias recientes de la recuperación literaria juvenil, como entre sobrevivientes de una catástrofe en la que se perdieron los instrumentos y el oficio. La impresión es la misma que producen ciertos restaurantes y ciertas sastrerías en donde basta meter un pie para darse cuenta de que carecen de la más mínima experiencia en cocina o vestidos. Dígase lo mismo en el campo de la pintura, el cine, el teatro y la danza, que padecieron la invasión de muchos ex empleados o ex profesores carentes de una formación profesional específica. Coincidente con esta masiva fragilidad, se ha registrado una violenta y espectacular recuperación comercial, especialmente entre las nuevas clases de lectores pequeñoburgueses y post-universitarios: libros de personajes célebres de la televisión, la moda, la mundanidad, la riqueza y las finanzas. Libros que salvan la industria editorial, y de los cuales opinan los lectores: "Es excepcional, es súper, pero no me acuerdo de qué trata".

La consecuencia de esto ha sido una inesperada revalorización de los años cincuenta, tan criticados y discutidos. Pero aquí se hace necesaria una explicación. Italia, en su conjunto, quedó bastamente marginada de la cultura internacional del siglo XX, ya que muchos textos importantes se encontraban prohibidos por la cultura fascista.

Terminada la guerra y concluida la dictadura, hubo una temporada de entusiasta actualización: Sartre, Hemingway, Lukács, etcétera. Pero en los primeros años de la década de los cincuenta, si comparamos los libros y los periódicos de la época democristiana con la producción cosmopolita más viva y con las esperanzas de los jóvenes antifascistas, todo pareció recaer en el estacancamiento y el inmovilismo.

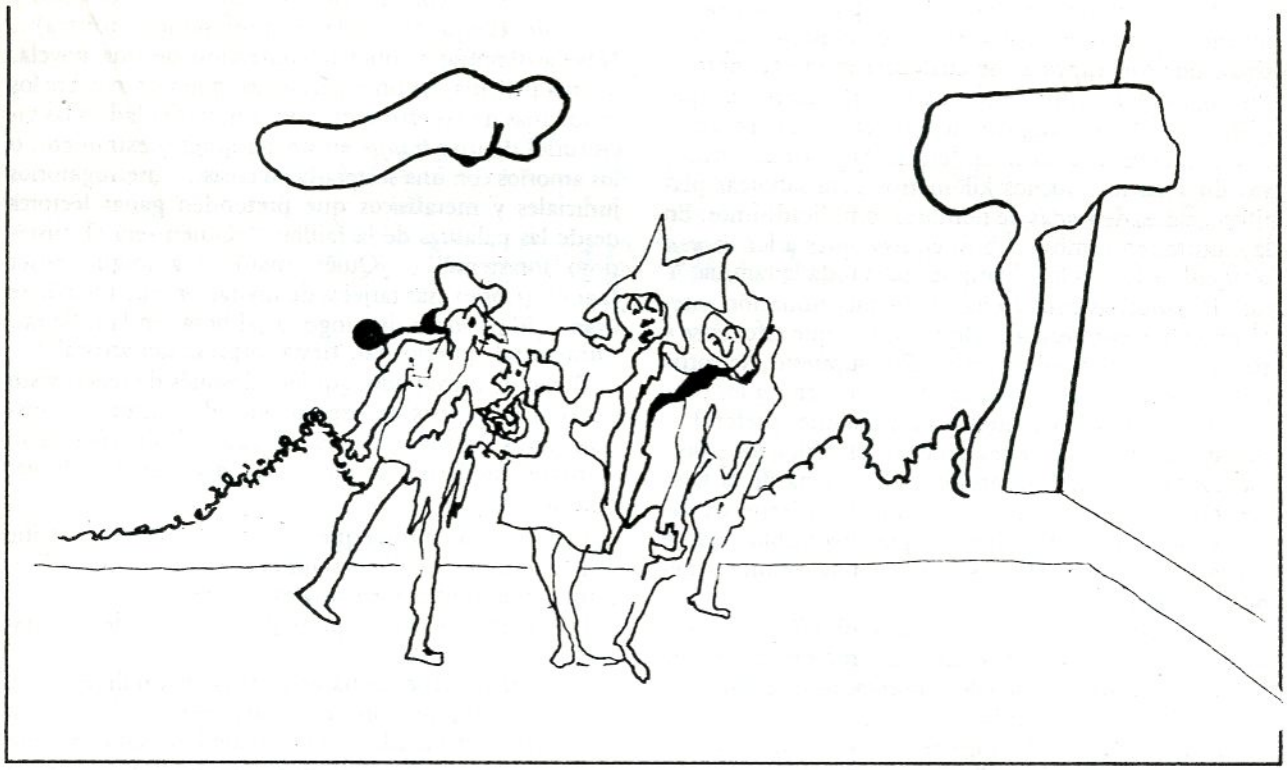
Los años sesenta, al contrario, fueron testigos de un regreso, bastante frenético, al cosmopolitismo, a través de la traducción, divulgación y vulgarización de un gran número de obras y autores frecuentemente de muy mala calidad: epígonos del estructuralismo, subproductos de las ciencias humanas, aprendices de la lingüística. Y después de la ráfaga revolucionaria, de la moda terrorista, de la moda mística, de la moda china, etcétera, surge la moda de los estudios filosóficos muy minuciosos y pedantes, desde los alemanes más complejos a los franceses más en boga, desde las variantes del *post-modern* a la divulgación apresurada tipo *talk-show*, con dimensiones comparables a la inmensa indigestión idealista de la época de Benedetto Croce.

Muy pronto, en las pobladísimas universidades de masa creció el interés por las ciencias contemporáneas, desde la microbiología a la astrofísica; en la literatura, el primero que detectó esto fue Italo Calvino, que vivía en París. Umberto Eco, por su parte, advirtió muy pronto la posibilidad de aplicaciones y desarrollos de la semiótica, disciplina que en las aspiraciones culturales generales venía a sustituir a la vieja Estética, pero con un marcado rechazo por lo Bello, las Artes, la Pintura o la Música que no fueran absolutamente contemporáneas, y por un interés concreto por los mecanismos. Las reemplazó, como todos saben, con sus temas favoritos y combinados: la Historia, la Filosofía, la Edad Media y la Cultura de Masa con su gusto por el *feuilleton* policíaco. Consiguió tocar cuerdas populares genuinas entre la población estudiantil de los más variados países —mostrando que era posible entretenerse con las materias escolares, respetando de nuevo a los maestros después de las revueltas del '68— mientras los críticos literarios italianos fruncían la nariz frente a su "escritura computarizada".

Pero hay que tomar en cuenta también la enorme influencia de las traducciones del inglés de Norteamérica. La generación de Elio Vittorini, en los años cuarenta, fue influida fuertemente por las traducciones italianas de Steinbeck y de Caldwell, debido a la "irrupción de lo hablado" en una tradición literaria que, como la italiana, nunca había conocido diálogos que se parecían a la vida. Por la misma razón, las versiones de Kerouac y de Bukowski fascinaron enormemente a los jóvenes escritores italianos de los años setenta en adelante. Sin embargo, en los dos casos (que se han vuelto tres, con la actual moda editorial por todo lo que suena a "minimalista"), no se trataba jamás de una acción directa de los textos originales sobre los imitadores. Los verdaderos modelos fueron los traductores italianos, que inventaron un idioma "hipotético" sin semejanza con ningún habla italiana real. Se puede hablar por lo tanto de la influencia formativa del lenguaje "traductorial" en el estilo de la literatura "creativa".

En suma, si comparamos minuciosamente la producción literaria de nuestra década con la década de los cincuenta (1981 con 1951, 1982 con 1952, 1983 con

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



1953...), surge inevitable la revalorización de la producción literaria de aquellos años, que en su producción parecía absolutamente "media": Mario Soldati, Elsa Morante, Giorgio Bassani, Beppe Fenoglio, Ennio Flaiano, G. Tomasi di Lampedusa, Silvio D'Arzo, Luigi Meneghello, Pier Paolo Pasolini, además de Gadda y de los otros autores que acabo de citar... Así como en esos años la "norma" cinematográfica eran Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni... Y no es verdad que ya envejecimos en la nostalgia y que los productos actuales son igualmente hermosos e importantes. Las obras están ahí, y las comparaciones puede hacerlas cualquiera: así como han cambiado las playas, y ahí donde ayer había un pinar surge hoy un estacionamiento.

Nuestro país ha estado siempre dividido entre lo que es homogéneo y lo que es exclusivo. En sus hábitos consumistas, es un país onírico: quiere productos al alcance de todos, pero en el saloncito *jet-set*. Y el viejo término "élite" provoca simultáneamente atracción y desprecio. ¿Pero cómo se nos aparece la actual producción literaria "súper" y "de masa"?

Los lectores más agudos observan que actualmente la cultura se centra sobre todo en la cautela: el arte es advertencia, la vanguardia es prudencia, la literatura es circunspección. Ya no transgresiones de los códigos dominantes de la cultura y de la sociedad. En las diferentes vetas de la producción corriente —el género fresco, el género delicado, el género reflexivo, el género impertinente, etcétera— se advierten ciertas características comunes como la sensatez, la precaución, el afán de gustar a los maestros, las pacientes relaciones públicas, la búsqueda de una imagen para darle gusto a la ama de casa, al igual de lo que ocurre en la política italiana contemporánea, que es un continuo secundar, un permanente condescender, adhiriéndose, asintiendo, avalando, coincidiendo, mediando, no contradiciendo, de acuerdo con el nuevo y el antiguo arte del compromiso. Y de vez en cuando, cuidadosamente, quitarse los pantalones en la propia oficina de prensa, en ocasión del nuevo espectáculo o del nuevo disco navideño. Pero una vez consumada la exhibición publicitaria, hay que empezar de nuevo a cortejar a los reseñistas.

Así, en el mercado de los "media", se alaba unánimemente la cantidad (porque aparece en las listas de los best-sellers) pero también las minorías (porque si se trata de una obra aburrida, entonces es "artística"), se aprueba la protesta pero se respeta la reacción, se estima que la revolución es la reconciliación de todos pero se saluda con deferencia cualquier *revival*. Se ríen todos juntos, se aplaude con encargo, se olvida enseguida.

Y mientras tanto, los consumidores de calidad ya aprendieron a decir: "todos ustedes" tienen que ir a las grandes fiestas y a las grandes tiendas donde hay mucha moda y muchos fotógrafos. "Nosotros", en cambio, vamos a pequeñas reuniones y a pequeños lugares de recreo donde no hay uno sólo de los que conocen "ustedes".

Del modo semejante se encauza al público hacia las exposiciones: "ustedes" tienen que ir a ver los cuadros en ocasión de los centenarios, donde harán largas colas, felices de estar en el lugar preciso señalado por los periódicos. No tienen que hacer como "nosotros", que vamos un mes antes o un mes después a los Uffizi o a Palazzo Pitti y vemos los mismos cuadros de Rafael del centenario en una sala vacía.

Las oficinas de prensa son eficientísimas. Las secreta-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rías, las burocracias, las taquillas, la publicidad, saben intimidar y hacerse obedecer: ayer eran ustedes alternativos, hoy sois *yuppies*, de cualquier modo las normas son rígidas y hay que uniformarse. En Austria, un pequeño hotel habsbúrgico muy selectivo. En Londres, una tienda de anticuario en Jermyn Street muy exclusiva. En Francia, muchos kilómetros para saborear platillos y salsas delicadas de nombres complicadísimos. En la cultura, en cambio, libros equivalentes a los *corned beef* enlatados y a los champúes para toda la familia. Y no olvidarlo: las contraseñas de la subordinación intelectual no se entregan a cualquiera; hay que esforzarse y pagar dinero para obtenerlas. (Por supuesto, se torna cada vez más fatigoso repetir: dejad de venir a los conciertos de Karajan y a nuestros restaurantes preferidos, no están de moda, ustedes deberían preferir a los espectáculos falsamente transgresores y la cocina de la falsa contracultura, así como los productos en serie de las viejas multinacionales ofrecidos por una publicidad de rostro joven y rock... Pero se trata de una conjura a menudo difícil).

Se extraña, entre tanto, la falta de críticos prestigiados que anden por la treintena (como siempre los ha habido), rigurosos o parciales, descarados y perentorios, y de quienes se esperan juicios... Críticos jóvenes capaces de ir en contra de los lugares comunes pergeñados en las oficinas de prensa y en las redacciones de los periódicos... Críticos jóvenes capaces de sentenciar "¡es hermoso!", "¡no vale nada!", y que sean creídos; capaces también, incluso, de expresarse en forma de ensayo, aun gratuito, y no sólo en reseñas periodísticas de unas cuantas líneas o en trabajos académicos hechos para la carrera burocrática universitaria... Críticos jóvenes capaces de imponer sus propios narradores coetáneos a los críticos más expertos o más viejos, que no dejan de repetir: sí, vemos seguir aquí y allá prospectos interesantes, pero observamos con decepción que después de la primera recopilación de cuentos sigue la novela para las vacaciones encargada por el editor comercial.

¿Será acaso un punto de vista generacional?

Las personas de mediana edad, acostumbradas a la "calidad", habiendo ya leído, o incluso escrito, las mismas cosas que hoy aparecen como "jóvenes", reflexionan: los ciclos y reciclos de todos estos "topoi" siempre idénticos en la literatura —como el tránsito periódico de las corbatas anchas a las estrechas, de las faldas largas a las cortas— ¿son una astucia cínica del citacionismo *post-modern*, una repropuesta deliberada (pues ya pasó el tiempo suficiente como para justificar un *revival*) o una repetición inocente debido a una falta total de información sobre lo hecho en el pasado? ¿Es el Angel de la Historia de Paul Klee y de Walter Benjamin que vuelve la cabeza para recuperar en los *junk shops* la radio de la abuela y la bolsa de la tía que se habían tirado a la basura como el colmo de la mezquindad y el moho? Hablando pues de literatura, ¿no serán entonces mejores los productos creados en épocas anteriores?... "Investigaciones" de objetos y personas incontrables, donde al final lo que cuenta no es el no-resultado sino la investigación misma, no sin trepidaciones sentimentales... "Encuestas" de corte entre periodístico y policíaco aplicadas con criterios geográficos, sociológicos y culturales (pequeñas ciudades, profesiones, etcétera)... Novelas-reportajes sobre la confección de una novela, de una película, de un espectáculo, que versan sobre los problemas de las estructuras de la narratividad, o las vicisitudes de una *troupe* en un aeropuerto extranjero, o los amoríos con una secretaría en crisis... Interrogatorios judiciales y metafísicos que pretenden ganar lectores desde las palabras de la fajilla: "¿Quién será el misterioso forastero?" "¿Quién mató al ambiguo señor Juan?" (Como esas tarjetas de invitación que todavía se usan: "El próximo domingo, a tal hora, en la calle tal, número tal, interior tal, fiesta sorpresa del artista").

Dicho de otro modo, ¿quién, después de haber visto docenas y docenas de exposiciones de pintura "trans-trans-trans" y de versiones del *Lago de los cisnes* con vestuario moderno, se muere de la curiosidad de ver otra docena?

El problema cultural que hoy día, a mi juicio, percibe todo el mundo, es el de la competencia de la nueva literatura contra otros medios y otras tareas.

Leer narrativa ¿forma parte del trabajo o del tiempo libre?

Para quien debe de hacer reseñas, naturalmente, se trata de una obligación profesional, retribuida. (En mi caso, siendo diputado, esta actividad no sólo compite con mi trabajo literario de autor sino sobre todo con mi trabajo de revisar propuestas de ley e informes que conciernen a la actividad de ministerios e instituciones que se ocupan del trabajo editorial, patrimonio cultural, teatros, festivales, manifestaciones artísticas, etcétera).

En el plano de la diversión, los diez libros que entran diariamente a mi casa deben competir con el *Otelo* dirigido en la Scala por Carlos Kleiber, con Plácido Domingo y Mirella Freni, o con la última vez que Karajan dirige el *Rosenkavalier* en Salzburgo o una misa de Mozart en el Vaticano, o con las exposiciones que reúnen por un corto tiempo a los Futuristas, o los Bellotto de Dresde, o los Correggio junto con los Carracci o los artistas barrocos mediceos, o el Arcimboldo. Sin contar eventos a nivel europeo: un nuevo museo en París, montado por una gran amiga, o charlas en las universidades cuanto se hace preciso llevar a los estudiantes un testimonio oral específico en torno de viejos episodios culturales sobre los cuales la documentación escrita escasea.

En Italia, sobre todo en Roma, existe además la competencia entre la "realidad" (las comidas, las fiestas célebres) y los "media" (literatura, cine, televisión, teatro) que intentan débilmente reproducir los personajes de aquélla, sus ambientes, sus vestidos, sus situaciones y sus conversaciones, quedándose siempre cortos frente a las invenciones delirios demencias de la "vida" (duquesas verdaderas, ministros y cardenales verdaderos, putas verdaderas...)

Así, mientras tanto, llegamos a junio y julio y ya nadie quiere oír hablar de los libros del invierno pasado. En octubre regresa todo el mundo del éxodo veraniego, y si se habla del libro estivo, todos hacen como que no entienden, como si habláramos del desfile de moda de un sastre del año pasado, y no del próximo, que será dentro de poco.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MICHAEL KRÜGER

LA LITERATURA ALEMANA CONTEMPORANEA

Traducción al inglés de Sofía González de León

El año pasado, la Fundación Wheatland me pidió que hiciera una caracterización de las corrientes de la literatura alemana occidental y que presentara un estudio de los proyectos de los escritores alemanes y de sus razones para escribir y para no escribir.

Acepté con gusto esta invitación. Todavía tenía por delante la Feria del Libro de Frankfürt y debía leer los enormes suplementos literarios dedicados a la feria publicados por los diarios, que han reemplazado el cúmulo de revistas literarias de los años veinte. Aún faltaban las presentaciones en televisión de nuestros grandes críticos literarios, que en Alemania tienen tanta autoridad como el Papa, pues no admiten más que una interpretación de los libros, es decir la suya, y que me informarían acerca de las nuevas corrientes. La ausencia de nuevas corrientes discernibles no arredra a los críticos, que se las sacan de la manga o llamen a la misma ausencia de corrientes un nuevo estilo. Por otro lado, se acercaba la Navidad, la temporada de mayor actividad comercial del año: en Alemania es obligado regalar en Navidad por lo menos un libro, aun cuando hace mucho dejó de ser la Biblia. Y finalmente pero no en último término: Chernobyl y la contaminación del Rhin dejaron de ser las noticias más importantes para ceder el paso a las próximas elecciones nacionales, acontecimiento que siempre ha provocado los comentarios de nuestros escritores. Esta vez el asunto era si las políticas abiertamente anti-intelectuales de la administración de Kohl continuarían. En otras palabras, los intereses de los escritores estaban en juego. También quería referirme a los escritores que han dado la espalda a los asuntos públicos, como Wolfgang Hildesheimer, el novelista y biógrafo de Mozart, quien ha declarado que a causa del estado del mundo no escribirá más historias, pues no puede imaginar futuros lectores para ellas.

Nada más sencillo, pensé —pesimista moderado que se gana la vida con sus libros—, que ir a Washington a contarles a mis ilustres colegas todo lo que está pasando con la literatura en Alemania, tierra de poetas y pensadores.

Para resumir: estoy ante ustedes con las manos prácticamente vacías, pues la feria del libro se llevó a cabo como todos los años y hubo más libros que nunca. Se otorgaron todos los premios literarios importantes: el Premio Schiller y el Premio Goethe, el Premio Hölderlin, el Kleist, los premios Lessing, Fontane y Heine, el Hebel y los Hebbel, sin contar los premios George, Benn, Kastner y Zuckmayer, además de los premios literarios Munich, Colonia, Karlsruhe y Berlín. Hasta el Premio Büchner encontró un ganador, aunque —como se comentó sarcásticamente— treinta años tarde. Fue otorgado a Friedrich Dürrenmatt, quien se encontraba sin aliento después de haber recibido el Premio Schiller por tercera vez. Hubo discursos en todas las ceremonias de premiación: "El escritor y la ecología", "El escritor y la sociedad", "El escritor y la verdad". Todos se imprimieron y reseñaron, y no habían terminado de repartirse cuando ya se habían escrito disertaciones sobre los mismos. *El manual de los premios literarios alemanes* —y no es broma— fue uno de los nuevos libros más voluminosos de la feria. No pasará mucho tiempo antes de que este monumento a una cultura de subsidios gubernamentales sin precedente sea objeto de tesis de maestría escritas, impresas y reseñadas por los sociólogos de la literatura.

Finalmente, hubo programas especiales de televisión, opiniones de los poetas, conferencias sobre poesía en las universidades, el auge navideño del libro, con mayores ventas que nunca, y se llevaron a cabo —como habrán leído— las elecciones. El señor Kohl, quien no tolera a los escritores e intelectuales, volvió a quedar como Can-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ciller de Alemania del Oeste. En Año Nuevo, la televisión occidental alemana trasmitió por error su mensaje del año anterior, lo que es seguramente el único detalle de humor que quedará ligado a su nombre. Hans Magnus Enzensberger publicó un ensayo sobre el crítico literario, en el que escribió:

> "Ha abandonado la arena pública porque ya no lo necesitan, porque la literatura de la que habla ha perdido su sentido más pleno. La literatura es libre pero ni legitima ni pone en cuestión la estructura social en su conjunto. En literatura todo está permitido ahora, pero ya nada es importante. Bajo estas circunstancias, la militancia del crítico está cayendo en descrédito. Sus estrategias a largo plazo suenan anacrónicas. Su influencia se evapora en la indiferencia de un mercado pluralista en donde Dante y el Pato Donald se emparejan por su éxito comercial. La autoridad del crítico ya ni siquiera es impugnada. Se ha vuelto superflua".

Este punto de vista es tajante y suena aún más devastador cuando recordamos el papel destacado que el crítico ha jugado en Alemania desde Lessing y el comienzo

UN SERMON SOBRE EL TAMAÑO

HANS MAGNUS ENZENSBERGER*

Traducción de Xavier Peláez

Como si tuvieran algún mensaje oculto, las parábolas chinas suenan didácticas y misteriosas, aunque la mayoría de las veces simplemente afirman lo evidente. Consideremos ésta que trata del tamaño: hace mucho tiempo hubo un hombre llamado Liu Ti, que inventó la vela. Con el tiempo, descubrió que cuanto más grande fuera la vela mejor se navegaba. Por consiguiente, puso toda la lona que el navío pudo soportar, hasta que se encontró con su primera tempestad. Por poco no se ahogó. Entonces decidió reducir su aparejo al mínimo. Esto resultó seguro, pero se dio cuenta con consternación de que no avanzaba para nada. Dijo Liu Ti: He intentado agrandarme y he fracasado. He intentado empequeñecerme y he fracasado. Descubriré el tamaño del que soy digno y triunfaré.

Me pregunto si tiene sentido poner en duda el tamaño de la literatura. Tengan en cuenta que no me refiero a su alcance o dimensión. Ni quiero poner en cuestión su grandeza o incluso su grandiosidad, para la que, en principio, no hay límites. Pero me pregunto y les pregunto: ¿Qué tan grande es? ¿Tiene un tamaño significativo, como aquella vela del barco?

Es una pregunta desconcertante e ignoro a qué tipo de persona sería adecuado dirigirla. Definitivamente, no a un escritor. Nuestra percepción de lo que hacemos es —notoriamente— propensa a la distorsión. Por un lado se nos conoce por los ataques recurrentes de presunción. Los anales de la literatura están repletos de esta ilusión. Por otro lado los escritores frecuentemente se han rehusado. Una y otra vez han menospreciado el fenómeno: todo es en vano, nadie nos escucha, es perfectamente inútil si no perjudicial, una pérdida de tiempo, trabajo de ociosos... En muchos de nosotros hay una curiosa especie de derrotismo quejumbroso, con golpes de pecho y un odio moralizador de nosotros mismos, que no puede ser sino el lado inverso de la megalomanía. De todas formas, parece que nos falta precisamente lo que Liu Ti buscaba: un sentido de las proporciones.

¿Qué decir, entonces, de los editores? Deberían tener una idea. En efecto, apenas pueden resistirse a actuar como si la tuvieran. Sus respuestas son justamente como las de Liu Ti, empíricas, pero eso no significa que se pueda confiar en ellos. En su caso la parábola no tendría fundamento, para empezar porque sus estimaciones tienden a ser autocomplacientes, y en segundo lugar porque mientras una vela es una vela, la mayoría de los libros son no-libros. Por eso una literatura menor o aun invisible podría perfectamente coexistir con una in-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de una literatura burguesa autosuficiente. El año de 1986 terminó con ecos de un aparato cultural que todavía funciona porque está subsidiado en gran medida por el Estado, pero que ya no tiene influencia sobre la opinión pública. Fue un año de contradicciones extremas, pues mientras algunos escritores (y Hans Magnus Enzensberger no está solo entre ellos) hablaron de la absurda falta de efectividad de su trabajo, otros reclamaron mayor apoyo a las humanidades.

En los años setenta, los ministros de educación regionales pidieron que las universidades ampliaran sus facultades de ciencias, debilitando así deliberadamente a las humanidades. Hoy ocurre lo contrario. ''Mientras más moderno es el mundo moderno'', dijo Odo Marquard, influyente periodista y presidente de la Asociación de Filósofos Alemanes, ''más inevitable es la necesidad de las humanidades.'' Hasta el presidente de la Asociación de Patrones Alemanes, defensor habitual del rendimiento y el éxito, expresó la necesidad de las humanidades en un mundo de crecientes cambios científicos y tecnológicos. Reconciliar el mundo de la tecnología con los anhelos de la humanidad fue el mensaje de Lothar Spath, primer ministro de Baden Württemberg.

dustria editorial multimillonaria.

¿Debemos volvernos entonces hacia el sociólogo o el crítico cultural para encontrar una respuesta al ideólogo? A la vista de los hechos, esto sería el colmo. Y más que nada, un desacierto. Si el destino de la literatura dependiera de las valoraciones de los teóricos, hace tiempo que se hubiera ido a pique.

Consideremos por ejemplo las magníficas ilusiones del Siglo de las Luces y sus continuadores, los educadores del siglo XIX. Estaban bastante seguros de que a su debido tiempo todo el mundo seguiría la los privilegiados y leería ''buenos libros''. Pensaban que el tamaño de la literatura era potencialmente infinito. Era cuestión de erradicar la superstición, el atraso, los privilegios y los iletrados; tan pronto fueran eliminadas estas barreras, la gente iría en tropel a las escuelas y las bibliotecas y leería a los clásicos. Quizá sea justo decir que este sueño jamás fue compartido por la población en general y menos en el mundo occidental.

Cuando esto se volvió una obviedad deslumbrante, los críticos, ideólogos y sociólogos siguieron el ejemplo de Liu Ti y se fueron al otro extremo. El último jirón de lona se rasgó del mástil de la teoría. La literatura fue condenada, el fallecimiento de la galaxia de Gutenberg fue declarado, y la mayoría de no-lectores identificados como la nueva raza de bárbaros.

Sospecho que los datos del asunto son más curiosos que las teorías. No es que esté en la posición de contestar mi propia pregunta pero se deben algunas pistas. La población de mi propio país, por ejemplo, se ha cuadruplicado en los últimos doscientos años. Sin embargo aún hoy este lugar nos daría el mismo número de lectores calificados de hace doscientos años. O para ser un poco menos provinciano, ¿como puede explicar cualquier teoría social lo que jamás ha sido explicado por un experto y lo que algunos de mis amigos han sido tan generosos en llamar la Ley de Enzenberger? Hela aquí:

''La cantidad de gente preparada para leer nueva literatura, y quiero decir literatura seria, en cualquier idioma dado, es una constante universal, independiente del tamaño de la comunidad en cuestión. Aunque la población de Islandia sea 240.000 y la de los Estados Unidos sea 240 millones la constante de Enzenberger es igual en ambos casos. Un buen libro de poemas nuevos se encontrará con aproximadamente 2,455 lectores. La única excepción a esta ley, que yo sepa es Rusia, donde existe un amor patológico por la poesía''.

Huelga decir que mi conclusión es tentativa. Nos estamos ocupando de una empresa minoritaria. Se podría decir que es una minoría elegante, como lo demuestra esta reunión. (En cuanto al lado oscuro de este asunto, sería mala educación comentarlo: no quisiera arruinarles la cena). Más importante que el protocolo, sin embargo, es el otro aspecto que puede darnos ánimos. Servimos y pertenecemos a una minoría curiosamente resistente y aparentemente imposible de erradicar. Todo intento de abolirla por medio de violencia, corrupción, censura, escasez o exceso de fondos —y la historia está repleta de ellos— ha resultado un fracaso, y no sé de ninguna sociedad del pasado o del presente que haya logrado deshacerse de ella. Brindemos pues por este residuo esencial, el tamaño verídico e irreductible de nuestra vocación.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En otras palabras: en una época en la que "el pasado parece tener cada vez menos oportunidades de sobrevivir" (Marquard), las provisiones son necesarias para compensar las pérdidas. Un tremendo esfuerzo por conservar y revivir el pasado se está produciendo, hay más gente que nunca involucrada en este esfuerzo. Durante los últimos veinticinco años, Europa ha visto una proliferación de nuevos museos que supera la enorme oleada de la nueva arquitectura del siglo diecinueve. Exposiciones colosales, acompañadas de catálogos kilométricos, se organizan hasta en ciudades pequeñas. Los objetos creados ayer están hoy en los museos: las sillas en las que acabamos de sentarnos serán exhibidas el día siguiente. Si esta tendencia continúa, los escritores alemanes de los sesenta habremos de preocuparnos de ser exhibidos como objetos vivos y palpables.

Este mercado del libro ha reaccionado de la misma manera ante esta oleada de nostalgia histórica. Los editores se ocupan ahora de la Edad Media. Es desconcertante ver el exceso de libros sobre la comida, las costumbres de viaje y los intelectuales del siglo catorce, como si los alemanes estuvieran de veras interesados en las tradiciones religiosas, culturales, lingüísticas y familiares de ese período, mientras el presente se vuelve cada vez más elusivo e insatisfactorio. Como si esperáramos que esta compensación nos mantuviera vivos. "Tener esperanza significa tener una falsa idea de la vida", dice Gottfried Benn; este punto de vista describe perfectamente la situación. Probablemente conozcan todos la encantadora anécdota sobre Niels Bohr, tan común hoy en Alemania. Un invitado advirtió en la cabaña de Niels Bohr una herradura —típico amuleto de buena suerte— colgada sobre la puerta y preguntó: "Usted que es científico, ¿cree en eso?" Y Bohr contestó: "Por supuesto que no, pero me han asegurado que las herraduras funcionan aunque uno no crea en ellas". No hay mejor descripción del valor actual de la literatura. Ya nadie cree en sus historias, sin embargo, nadie se preocupa de prescindir de ellas. Podría decirse que es normal. Hubo una época en la que la literatura estaba altamente politizada, en que la retórica y la solemnidad proclamaban el reemplazo de una cruda realidad —aunque no era tan cruda como pensábamos— por la ficción. Ahora se acerca una época de silencio y de quietud en la literatura, porque hoy es la realidad lo más creativo. Después de la contaminación del Rhin, el escritor suizo Jurg Laederach escribió: "Al final del siglo veinte la realidad es un autor, indescriptiblemente poderoso y banal".

De cualquier manera, lo que pasa por modelo de equilibrio es decepcionante en una sociedad en la que estamos experimentando "un colapso total del sentido". Un sistema de referencia válido o parcialmente válido obviamente ya no es posible, ni en política ni, ciertamente, en la cultura. ¿Por qué habría de serlo en la literatura? Esta falta de marco de referencia que, sin duda, se oculta tras el concepto de "postmoderno" podría ser algo positivo: si no hay marco de referencia, muchas opiniones y muchos argumentos son entonces admisibles. El lado negativo es, sin embargo, la indiferencia. Si ya no hay verdad —cualquier cosa que eso signifique— entonces el arte mismo se vuelve falso, irreal. En su mensaje en la cremonia del Premio Schiller, Dürrenmatt lo expresó de la siguiente manera:

> Escribir se ha convertido en un asunto privado, que muy fácilmente corre el peligro de volverse privado. Pero cualquier escritor de hoy que pretenda escribir para la posteridad es un necio. En mi juventud, el fin del mundo se veía como algo astronómicamente remoto, porque el sol, cada vez más caliente, acabaría por estallar un día, dentro de millones de años. Y se esperaba que para entonces el hombre habría encontrado la manera de establecerse en algún otro lugar del universo. Gracias a la humanidad el fin de la humanidad es ahora posible en cualquier momento. Si la autodestrucción atómica no sobreviene, la humanidad se hallará en un trance geopolítico nunca imaginado. Los gobiernos tendrán que intervenir en las economías de mercado libre y en la búsqueda individual de la felicidad y, de este modo, los trastornos políticos serán inevitables. Si el teatro, que se ha vuelto libre, quiere luchar todavía por su libertad, tendrá que crear su propia falta de libertad. El arte de hoy es como un pedazo de tierra arrancada del banco del río; se irá corriente abajo hacia una catarata, subdividiéndose en varias islas. Cada persona puede moverse libremente en su isla, caminar contra la corriente, andar de un lado a otro, pararse de cabeza pero, haga lo que haga, la isla seguirá yéndose hacia la cascada. La cultura, incapaz de cambiar el curso del río o de obstruir su flujo cada vez más veloz, se ha vuelto ineficaz, superflua respecto de los acontecimientos del mundo.

Todavía tenemos que preguntarnos, sin embargo, por qué, de todas las artes, la literatura no ha iniciado una lucha, por qué se ha resignado a esta merma de su función. La literatura existe todavía, pero ya no dice nada, no interviene ni conmueve a nadie. Sin embargo, esto no es válido para las otras disciplinas culturales. Si la Fundación Wheatland me hubiera pedido que escribiera sobre la situación de las bellas artes, sobre el regreso de la imagen, el nuevo interés en los museos, la competencia entre los coleccionistas particulares, no me faltarían palabras. Lo mismo sucede con la arquitectura, el teatro, las humanidades, para no mencionar el llamado "Historikerstreit", la controversia entre los historiadores alemanes sobre la comparación de los crímenes nazis con otras masacres históricas. Este debate ha retenido nuestra atención por su vehemencia, inusual en esta disciplina y en sus representantes. El asunto fue más profundo de lo que aparentaba: una diferencia ideológica entre la derecha y la izquierda. Como resultado del proceso nacional de convertir los eventos recientes en historia, el verdadero problema era si el pasado del propio individuo podía despolitizarse y, por lo tanto, corregirse. El debate era entre la "Ilustración", uno de los términos favoritos de la izquierda, e "Identidad nacional", uno de los términos favoritos de la derecha, pero nadie se preguntó qué tenían que ver estos conceptos entre sí. Este debate, que causó furor en la prensa, fue también un tema de discusión en la campaña de las elecciones; pero curiosamente, ningún escritor se unió a la disputa. ¿Por qué no? Hace quince años, los escritores no se hubieran preguntado dos veces sobre su participación en un debate tan relevante para su oficio de narradores. Con todo, desde la muerte de Heinrich Böll, a quien se extraña terriblemente como escritor político, los escrito-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

res han abrogado voluntariamente su propia libertad de expresión. Günter Grass, cuya novela *La rata* era deliberadamente política, recibió únicamente ásperos comentarios —"material aburrido y simplemente ilegible"— y se retiró hasta la India. Con unas cuantas excepciones, los demás están en silencio. Este silencio es tanto más elocuente porque no puede ser interpretado como una reacción al exceso de habladuría, como una autorrestricción deliberada para resistir al diluvio de palabras de todos los días —en otras palabras, como una postura elitista—. Más bien, este silencio proviene de la decisión de los escritores de no querer ser escuchados; de esta manera, es un signo de resignación. Porque escritores como Berm o Jünger o Rudolf Borchardt ya no existen en Alemania, ya no pueden existir. Si un escritor considera su oficio como una vocación personal o espiritual más que como una profesión y si se niega a someterse a las atenciones de los medios de comunicación y, por lo contrario, insiste en dejar que solamente su obra hable por él, tendrá que atenerse a las sanciones públicas, porque tal actitud no es tolerada. La literatura se ha vuelto parte de una gigantesca cultura de entretenimiento, una terapia generosamente financiada por el gobierno para ayudarnos a escapar del aburrimiento, de nuestro exceso de abundancia y de nuestro desamparo en un mundo cada vez más complejo. De esta manera, el escritor alemán debe funcionar como un animador y, como tal, tiene que obedecer las reglas impuestas por el aparato cultural; de otra manera, se queda sin trabajo. Es algo que no necesito explicar a los norteamericanos.

Estaría cometiendo un error si concluyera sin dejar a los escritores hablar por ellos mismos. Max Frisch escribió recientemente: "En el desayuno, cuando ojeo los periódicos clasemedieros, y al atardecer, cuando cambio de un canal a otro la televisión, tengo la certeza de que la Ilustración —la gran apuesta de Occidente— ha fracasado en esencia." El poeta Günter Kunert escribe: "Ante todo, entre las razones de mi desesperación está la insondable e incomprensible esperanza de la mayoría de mis contemporáneos." Y Wolfgang Hildesheimer, cuando le preguntaron si creía que el género humano sobreviviría, dijo: "La respuesta es, categórica y rotundamente: no." Y Friederich Dürrenmatt: "La paz gradualmente se volverá tan peligrosa como ha sido la guerra, y la guerra no será guerra sino una Auschwitz atómica para la humanidad que borrará no sólo los cuerpos sino también las almas." Y Siegfried Lenz: "Creo que el escritor está en lo correcto cuando dice: mientras tenga esperanza seguiré existiendo." También Hans Magnus Enzensberger: "Qué difícil es para nosotros creer que no somos indispensables".

Al final del siglo, al final del milenio, en Alemania, poco ha sobrevivido de la autoridad moral y la sabiduría de la literatura. Hasta la "intensa sensualidad" tan preciada en *El Tambor de Hojalata*, es ahora sólo una importación de la novela latinoamericana. Por un lado estamos saciados de análisis de las ideas y, por otro lado, estamos hambrientos de descripciones relativas a hechos precisos. Es como si nosotros y las condiciones en las que vivimos hubiésemos sido transformados en objetos volviendo casi imposible nuestra descripción, excepto por medio del análisis. La cultura de la televisión ha creado un nuevo ser humano cuyas acciones son dictadas únicamente por un "aburrimiento elemental". Las nociones de interés y de lo interesante son las sentencias a muerte de su existencia social: no puede encontrar, ni le es permitido encontrar, nada interesante por algún tiempo sin comprometer su modo de vida. Sin embargo, este ser humano es evidentemente de poco interés para la literatura también. La literatura lo ignora de la misma manera en que él ha vuelto la espalda al malestar de los escritores en Alemania.

Como resultado, la literatura se atiene *a sí misma* en una sociedad que, según Luhmann, "ya no está estructurada según las jerarquías sociales, sino según categorías como la economía, la política, la justicia, la ciencia, la religión y así sucesivamente." Hace poco, la reseña de un libro comenzaba así: "cuando abro un libro, sé con anticipación que todo lo que aquí se dice se dice indirectamente, como un comentario..." El lector se concentra en sí mismo y sin embargo tiene que sentir que esta concentración en uno mismo no es primordial para el desarrollo social. El efecto siniestro de saber que lo que nos motiva ya no está basado en la realidad tiene que intensificar el sentido de *Entwirklichung* (pérdida de la realidad, alienación, desrealización). Cuando escribí la palabra *Entwirklichung*, no sabía cómo podría ser traducida al inglés y esperaba secretamente que no pudiera ser vertida a su lengua para que pudieran pensar: "¡Dios mío, estos alemanes tienen problemas!" Pero permítanme tranquilizarlos: tenemos problemas pero también tenemos libros. Libros de Peter Handke y Botho Strauss, de Jurek Becker y Ludwig Harig, de Thomas Bernhard y...

¡Pero ese es otro problema!

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mario Vargas Llosa

Desde Latinoamerica

He disfrutado mucho estas sesiones sobre el estado de la literatura de distintos países y culturas.

Y, supongo que como todos, he comparado lo que iba escuchando con el estado de la literatura de mi país, con América latina en su totalidad, y me he preguntado acerca de las paradojas de la historia y de la literatura. Hace 20 o 25 años, cuando el escritor latinoamericano se las arreglaba para que lo invitaran a un congreso internacional, nadie le ganaba en el papel de gran víctima del mundo literario; nadie podía presentar una descripción más trágica de la situación del escritor. Pero este papel nos ha sido robado; hoy los escritores de los países desarrollados son las verdaderas estrellas del infortunio en el mundo literario. ¿Cómo podemos los latinoamericanos —ya, de cierta manera, las estrellas del ámbito literario internacional—, competir con nuestros colegas alemanes, por ejemplo cuando los escuchamos describir el desvanecimiento de la literatura a causa de una indigestión de prosperidad y reconcimiento? ¿o con nuestros colegas italianos, cuando pintan esa desilusión de la literatura y la caída en la frivolidad? Pues bien, me apena decir que en América latina la literatura no anda tan mal. Es verdad que, desgraciadamente, tenemos problemas. Tenemos un Pinochet que sigue matando gente y haciendo la vida muy difícil a algunos escritores, y Castro sigue ahí. Pero, en general, diría que la literatura en América latina es mejor que antes. Tenemos más libros literarios publicados que nunca. Jamás en nuestra historia hemos tenido tantos lectores de buena literatura ni tantos escritores a pesar de que, desde luego, existe mucho analfabetismo y mucha pobreza y que la literatura llega apenas a un sector de nuestra sociedad; diría que nunca en el pasado ha significado la literatura tanto para tanta gente en Latinoamerica. Y nunca en el pasado han tenido los escritores semejante presencia en la vida cotidiana y en la vida histórica en América latina. ¿Es esto bueno o malo?

Es curioso; nos enfrentamos por primera vez (especialmente en los países latinoamericanos que han llegado a ser democráticos y gobernados por civiles), a problemas que ustedes en Europa y Estados Unidos tuvieron en el pasado y que nos parecían muy exóticos. Por ejemplo, este reconocimiento oficial de los escritores, en países donde hace 20 años eran suprimidos, censurados, a veces exiliados y aun matados, y donde hoy son invitados a participar en todo tipo de institución oficial y víctimas de un alud de invitaciones sociales. Puede ser muy destructivo para la literatura, aunque a veces sea bueno para los escritores. Tengo la impresión de que, particularmente en el campo de la creación, nuestra literatura está sufriendo el reconocimiento y la oficialización de algo que nunca puede ser oficializado sin ser perjudicado. Así, nuestra situación es paradójica. Antes éramos los rebeldes; nos sentíamos, como escritores, los grandes antagonistas de nuestra sociedad; pero, por lo menos desde un punto de vista social —y en muchos casos político—, este papel ya no nos está permitido. Quiérase o no, poco a poco las sociedades nos están comiendo.

No es una experiencia totalmente nueva para los escritores en Latinoamérica. Desde que ocurrió el fenómeno del *boom*, me he preguntado qué razón hay para que la literatura se volviera tan importante. No pienso en el reconocimiento de la literatura latinoamericana en el extranjero; pienso en el lector latinoamericano. ¿Por qué nos leen? ¿Por qué están tan preocupados por lo que estamos haciendo? ¿Qué clase de alimento les estamos proporcionando? Me intriga, y supongo que también a otros escritores latinoamericanos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sé lo que a mí me da la literatura. Creo que a través de ella puedo entender la vida mucho mejor; que, a causa de mi vocación, todos los problemas que experimento en la vida se vuelven positivos. Aun las experiencias más negativas y horribles de alguna manera se transforman, porque mi vocación es algo que me da razones para vivir y hacer cosas y esperar. Me parece que esto es lo grande de la literatura. Pues bien, me pregunto si no es lo mismo lo que ha pasado con la literatura, no desde el punto de vista del escritor sino desde el punto de vista del lector. Y, en este sentido, me gustaría plantear de nuevo el tema de la mentira en la literatura.

Estoy convencido de que la narrativa latinoamericana nos ha dado muchas obras interesantes en las últimas décadas y, quizás, algunas obras maestras. ¿Cuál es la relación de estas obras maestras con nuestra realidad? ¿Son obras maestras porque son descripciones de nuestro mundo, retratos de nuestra manera de vivir; de nuestras costumbres? Yo diría que no, a menos que incluyamos en esta descripción de la realidad no sólo la realidad objetiva sino la subjetiva, es decir, la irrealidad, sus fines, sus demonios, todo el mundo alternativo que creamos como una reacción ante todo lo que no nos gusta o que nos hará daño en la realidad. En este sentido lo que creamos en nuestras ficciones es diferente de lo que realmente tenemos, de lo que la vida es para nosotros. Si no fuéramos capaces de hacer real algo que no existía previamente, algo que creamos de nuestros deseos más secretos y de las frustraciones y resentimientos con la realidad, la literatura de creación no existiría; nunca trascendería la categoría de un documento de la realidad, es decir, de historia o periodismo. La literatura, de hecho, es una extraordinaria distorción de la vida real. Una distorción que no es gratuita, que tiene sentido, un sentido reconocido o percibido de una manera a veces muy inconsciente e instintiva por los lectores, a los que les da una razón para introducir modificaciones en

LITERATURA E IDENTIDAD

LUIS RAFAEL SANCHEZ

Este texto, como el de Mario Vargas Llosa, fue originalmente transcripto del inglés.

Todos los domingos aparece en el *New York Times Magazine* una foto bellísima de una playa portorriqueña, con una leyenda: "Venga a Puerto Rico por las mejores piñas coladas del mundo". El anuncio muestra a una dama caribeña en un traje de baño muy seductor que exhibe su belleza y su espléndido bronceado, no muy ligero pero tampoco tan oscuro que asuste a los vacacionistas norteamericanos. De modo que la gente piensa en Puerto Rico como en una interminable playa de los Estados Unidos en el Caribe. Un lugar de verano donde no tienen nada que hacer además de broncearse, tomar piña colada, jugar en el casino y comprar *The New York Times,* que por supuesto llega todos los días a Puerto Rico. *The San Juan Star,* nuestro periodiquito inglés parroquial y provinciano, está absolutamente americanizado y muy bien podría publicarse en Albany o en Long Island. Donde sea, menos en Puerto Rico. Este hecho extraordinario le ha metido a mucha gente en la cabeza la idea de que Puerto Rico no ocupa ningún espacio cultural en América latina. Cuando insisto en hablar en español dicen que los portorriqueños somos bilingües, lo que no es cierto, a menos que por bilingüe se entienda ignorante en ambas lenguas. Puerto Rico tiene una magnífica tradición literaria; no quisiera decirlo pero estoy obligado a hacerlo. Y es esta tradición literaria lo que ha convertido la lengua española en una fortaleza. Para un portorriqueño escribir y pensar en español es más que un reflejo de un hecho literario. Es también una búsqueda de nuestra identidad y nuestro espacio propio en una realidad latinoamericana. Y esta identidad latinoamericana nos ha servido para conjurar de alguna manera, a veces, un hecho feliz que a veces no lo es tanto, y que es un reflejo de nuestra relación con los Estados Unidos. Como todos los matrimonios, está siempre al borde del divorcio y a punto de la reconciliación. Me parece que a veces no hacemos el amor con quien queremos sino con quien tenemos que hacerlo. Los artistas portorriqueños vivimos con la obsesión de nuestra identidad porque nos sentimos culpables, y si quiero que esto se resuelva es porque los escritores podemos sentir que tenemos derecho de escribir sobre lo que queramos. Conrad dijo que la humanidad era su tema. Creo que los escritores y la literatura portorriqueños podríamos tener el derecho de decir lo que queremos sin tener que escribir esa literatura de la culpa, que es con la que de una que de una manera u otra se trata de convertir el texto literario en una defensa de nuestra nacionalidad en un texto redondo y sin fisuras, sin ninguna grieta, sin otro problema que el de ser portorriqueño. Woody Allen, ese payaso que todos llevamos dentro, dijo que esta expresión de éxito es un alarde. Y espero haber alardeado bastante esta mañana ante ustedes.

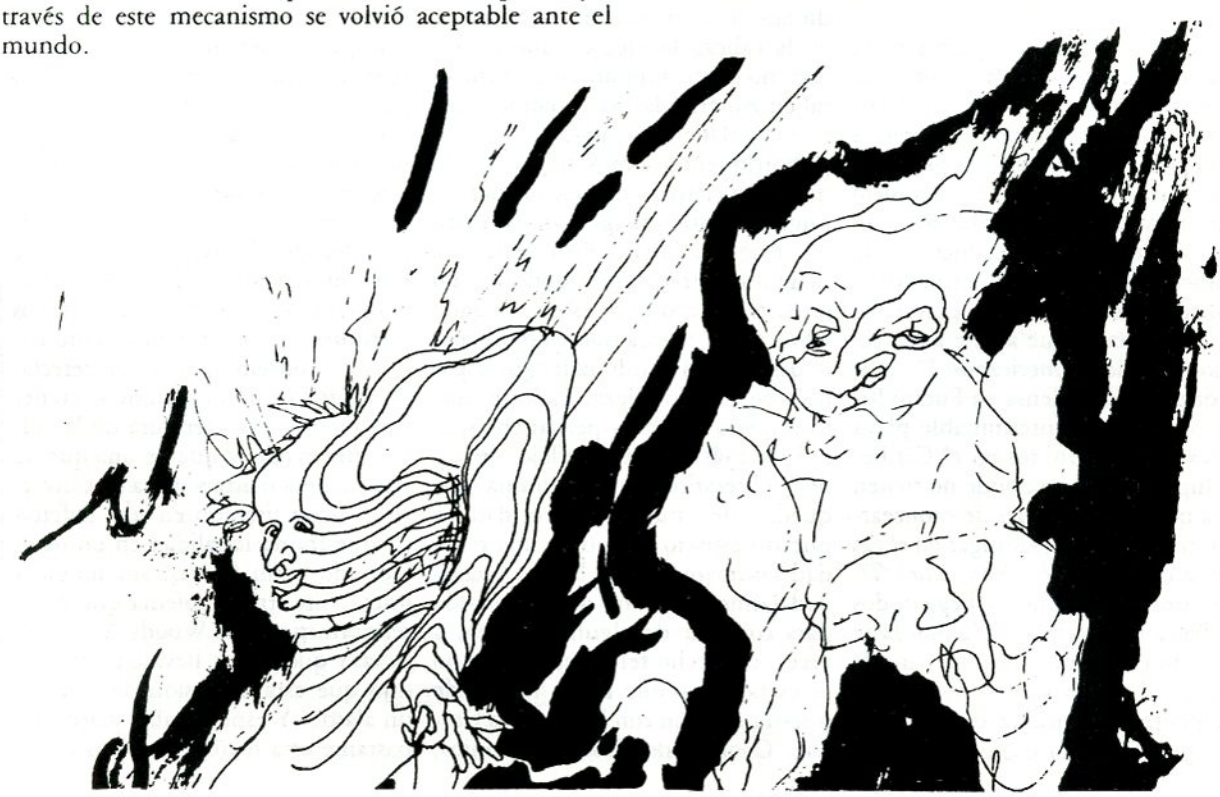
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la vida real y cambiar la realidad en una dirección. Sólo de esta manera las mentiras que son la literatura se vuelven verdades, comienzan a formar parte de la realidad.

No creo que me explique claramente... pero si uso un ejemplo, a lo mejor se vuelve más claro. Hay un escritor del siglo XVIII que me gusta mucho. Desgraciadamente, ya no es popular, ni creo que se lo considere una figura literaria importante. Me parece que los historiadores lo leen más que los literatos. Le Roy Ladurie, por ejemplo, lo ha elogiado mucho, pero como un hombre que proporcionó mucha documentación sobre su época. Me refiero a Restif de la Bretonne. Era un gran novelista. En su vasta obra la vida del siglo XVIII, campesina en su mayoría, está pintada con maravilloso detalle. Se podría decir que era un escritor realista, un periodista que usó la literatura. Pero no es cierto, porque en esta descripción objetiva de la realidad hay un elemento, uno solo, que lo cambia todo. Y ese elemento son las palabras, que pintan siempre a Restif de la Bretonne como un caballero, siempre, sin excepción: alguien que se enamoraba de una dama no por la belleza de su cara ni por la delicadeza de sus muslos, ni por su inteligencia ni el brillo de su espíritu, sino por el tamaño de sus pies y zapatos. Es una transformación muy pequeña, una transgresión mínima de la realidad, pero que desde luego cambia todo. En la verdadera realidad, los hombres como Restif, con esa fantasía, ese tipo de fetichismo inocuo, forman una minoría muy reducida. Lo que Restif de la Bretonne hizo es cambiar el mundo. No podía cambiar el mundo real, así que cambió el mundo que escribía. Produjo una identificación, una transformación de la realidad. Creó un mundo donde lo que es anormal en el mundo real se vuelve normal. Se vengó así del mundo donde lo que él era no se aceptaba, y a través de este mecanismo se volvió aceptable ante el mundo.

Pues bien, tengo la impresión de que todos los escritores de ficción hacen exactamente lo mismo. A veces de una manera muy inconsciente y la mayoría de las veces de una manera muy diferente, no tan explícitamente, no tan obvia, lo que hacen cuando escriben novelas es intentar cambiar el mundo, y esta transformación está íntimamente ligada a las experiencias negativas que el mundo real, que la vida real les causa. Cuando uno lee la novela latinoamericana contemporánea, esto se hace bastante evidente. Las fantasías extraordinarias que hemos inventado en las últimas décadas muestran nuestros problemas, desde luego, pero más probablemente todos nuestros fantasmas, nuestros grandes apetitos, como el del apocalipsis, por ejemplo, o el del melodrama. Hay un reconocimiento y una identificación inmediatos de nuestros lectores con estas fantasías, que no son descripciones de la realidad de una manera objetiva, pero que son muy verdaderamente descripciones de la realidad de una manera subjetiva y espectral.

En este sentido me atrevo a hablar sobre algo que dijo John Updike, un escritor que admiro mucho: que los escritores no son conductores de la verdad en el sentido de la verdad establecida, reconocida, de un punto de vista moral, político y social, sino a través de las mentiras que ofrecen, que ayudan a la gente a descubrir su propio espectro, su propio demonio. Creo que a través de estas mentiras algo de la verdad se escapa. Pero algunas verdades no necesariamente coinciden con las verdades religiosas, morales, o políticas de la época. En muchos casos, las contradicen. Y esto es lo que hace de la literatura algo soberano, algo específico y esencialmente distinto a las ciencias o disciplinas descriptivas de la realidad como son las ciencias sociales.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

OCTAVIO PAZ

AL PASO

Unos cuantos, oblicuos comentarios sobre algunas de las cosas que se han dicho estos días:

1

La verdadera literatura es aquella que toca los temas eternos. Pienso lo contrario: la literatura verdaderamente falsa es la que se presenta disfrazada con los atributos de la eternidad y sus grandes palabras. El tejido de la verdadera literatura son los sentimientos y los sucesos cotidianos, el mundo relativo de cada día; sólo a través de lo cotidiano y lo relativo podemos entrever lo perdurable. Digo lo perdurable, no lo eterno: las eternidades son invisibles para nosotros. Podemos aludir a ellas con los conceptos brumosos de los teólogos y los metafísicos pero no podemos verla ni nombrarla con las palabras del poeta.

2

La verdadera literatura es aquella que a través de ficciones y mentiras dice la verdad escondida. Una variante de esta idea es la siguiente: la literatura es invención de realidades. Las dos afirmaciones son ciertas; no es menos cierto que, entre las grandes obras literarias, nos fascinan sobre todo aquellas que nos hacen dudar de la realidad. La literatura moderna comienza en ese momento en que Don Quijote se frota los ojos y duda: no sabe si los gigantes con los que ha combatido fueron gigantes o molinos de viento. La realidad deja de ser lo que vemos y tocamos para convertirse en la proyección de nuestras obsesiones.

3

Las relaciones entre la literatura y la realidad son equívocas. Lo son porque la literatura no es ni filosofía ni religión; es un arte que hace o inventa objetos verbales, es decir: formas. La literatura es una forma o, más bien, muchas formas. Sólo que esas formas están hechas de palabras y las palabras tienen la propensión de significar. Las obras literarias son formas emisoras de sentidos. La perfección de una obra literaria reside en su forma, esto es, en su capacidad para emitir significados distintos y sucesivos para lectores también distintos y sucesivos.

4

En los siglos XVI y XVII la teología fue el alimento de la poesía y de la literatura. Hoy el sitio de la teología lo ocupa la política y la crítica propiamente literaria ha sido substituida por las más inciertas de las ciencias: la psicología y la sociología. No es extraño: la política ha sido la gran pasión del siglo XX como lo fue en Bizancio la querella de los iconos. Por esto tampoco es extraño que los informes que hemos oído sobre la situación de la literatura en los Estados Unidos y en Europa hayan estado impregnados de sociología y de política. Confieso que esas descripciones me entristecieron. Nos mostraron una zona vacía en el centro mismo de nuestra civilización: ahí donde antes hubo un alma hay ahora un hueco, un hoyo. No se trata de la antigua separación entre la sociedad y el creador literario, descrita incansablemente por poetas y novelistas desde el romanticismo, sino de algo muy distinto: de la visión de la sociedad actual como un mecanismo que se mueve sin cesar pero cuyos movimientos no poseen ya dirección ni sentido.

Estas descripciones del nihilismo que corroe a las democracias liberales de Occidente sin duda son verdaderas: sin embargo, a mí, mexicano, me hicieron recordar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el célebre diálogo entre Rocinante, el flaco caballo de Don Quijote, y Babieca, el robusto corcel del Cid. Ante la triste y melancólica figura de Rocinante, el reluciente Babieca le dice: *Metafísico estáis,* y Rocinante contesta: *es que no como...* Pero la tristeza y la angustia de los europeos y de los norteamericanos no viene de la falta de comida sino de la abundancia de bienes. Estamos ante algo que podríamos llamar "los desastres de la prosperidad". No digo que esos desastres sean quiméricos; subrayo su carácter paradójico y, en cierto modo, diabólico. Aunque no tengo un remedio para curarlos (¿los hay?). Recuerdo a mis colegas que la desesperación, la soledad y la falta de sentido fueron la fuente de inspiración de algunos grandes poetas y novelistas de la época moderna: Baudelaire, Nietzsche, Kafka, Eliot.

5

Las exposiciones de los europeos y norteamericanos fueron un examen tal vez demasiado riguroso de la situación de sus literaturas y sociedades. Confieso que, al oírlos, temí que las nuestras, las de los latinoamericanos, fuesen demasiado complacientes y entusiastas. Por fortuna no ha sido así. Entre todas me impresionó particularmente la brevísima intervención de Luis Rafael Sánchez. Tiene razón: ya no es posible ceder al virtuoso *chantage* de esos críticos que nos hablan infatigablemente de la responsabilidad social del escritor latinoamericano y olvidan que nuestra responsabilidad mayor y primera es con la literatura misma... No obstante, creo que nos faltó mencionar algunas de las carencias y los excesos de la literatura latinoamericana. Entre los excesos: el abuso del lenguaje, la confusión entre la elocuencia y la verdadera poesía, el gusto por lo brillante y lo descomunal, al didactismo y la prédica, la inquina partidaria, la rabia ideológica. Entre las carencias, la mayor es la ausencia de un pensamiento verdaderamente crítico. Hay excepciones que todos conocemos: Vargas Llosa y algún otro. No es suficiente. La falta de crítica es la otra cara del amor inmoderado por la palabra. Esta carencia es grave porque la crítica es uno de los elementos constitutivos de la literatura moderna: somos los hijos de Kant y de la Ilustración. También de los escritores que sonríen y dudan: Hume, Voltaire, Sterne.

Señalo, de paso, dos notas características de la literatura moderna de América latina. Una es la relación íntima ente la poesía y la ficción. Sin la poesía contemporánea, que abrió y exploró muchas comarcas antes desconocidas, la novela y el cuento latinoamericanos serían inexplicables; asimismo, nuestra poesía le debe muchos de sus elementos a la prosa de ficción. La otra característica, la unidad de nuestra literatura, a pesar de las fronteras políticas y de la multiplicad de naciones que constituyen la América latina. No hay una literatura chilena, cubana, argentina o mexicana: hay una literatura latinoamericana. Hay familias de escritores pero esas familias no son nacionales: son estéticas. La literatura latinoamericana es diversa no por la nacionalidad de los autores sino por la variedad de las obras, los estilos y los temperamentos.

6

Fue refrescante oír la discusión de los escritores rusos. Además, y sobre todo, fue conmovedor ver sentados en torno de la misma mesa a Siniavski y a Bitov, a Brodski y a Chujonzev. Fue también memorable escuchar la magistral exposición de Efim Etkind sobre la vida literaria en la Unión Soviética en 1986. Nos comunicó grandes nuevas: la literatura rusa está viva no sólo afuera, en el destierro, sino en su hogar mismo, en esa tierra que nos ha dado tantos admirables poetas y novelistas. La vitalidad del panorama que nos han descubierto Etkind y Bitov ha sido como un golpe de viento, áspero pero vivificante, en el ambiente más bien estancado de este fin de siglo. Oír a Chujonzev nos hace desear aún más ardientemente que en la Unión Soviética se sigan abriendo puertas y ventanas cruel y torpemente cerradas desde hace más de medio siglo. No, el alma eslava no es una invención literaria ni una noción metafísica: hoy comprobamos que es una realidad social, histórica y, sobre todo, espiritual.

7

Los escritores rusos de una y otra orilla no nos describieron una pesadilla nacida de la abundancia culpable y del egoísmo: sus relatos y reflexiones nos hicieron entrever palpables carencias y opresiones. Al oírlos, pensé que es casi imposible separar la cuestión política de la cuestión literaria. Pero las relaciones entre la política y la literatura no son las que pensábamos en nuestra juventud y que todavía ahora, en América latina, sostienen muchos ideólogos obcecados. No se trata de anunciar en poemas y novelas la buena nueva de la justicia revolucionaria que acabará con la desigualdad y la opresión; se trata de defender la libertad de la imaginación. La cuestión de la literatura es inseparable de la cuestión política porque la libertad de expresión literaria es un aspecto de la libertad de todos los ciudadanos. La lucha del escritor en contra de la censura es parte de la lucha general por los derechos humanos. Esto es cierto para la Unión Soviética, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumania y Bulgaria, pero lo es igualmente para Chile, Paraguay, Cuba y otros muchos países de África, Asia y América latina. También lo es para México. Aunque las circunstancias de mi país sean incomparablemente mejores, la libertad de que gozamos los escritores mexicanos estará amenazada mientras la democracia no sea una realidad plenaria en los otros órdenes de la vida del país. En las democracias liberales de Occidente la libertad de creación se enfrenta a peligros más insidiosos pero no menos bárbaros que la censura política e ideológica de los Estados intolerantes: el mercado y la publicidad. Someter la literatura, por naturaleza solitaria y que nada siempre contra la corriente, a las leyes de la circulación de las mercancías, es mutilarla en su esencia. La literatura moderna, lo dijo Blake, es la aliada del demonio: es el ángel que dice *No.*

Washington, a 26 de abril de 1987.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Manuel Ulacia

Río

para Selma y Emir

hay un río en el pensamiento
donde fluimos
como las células
de un animal grande
un río
donde se inventan imágenes
instantáneas cristalizaciones
que crean el presente
una tribu
despierta en la selva
entre la escritura de los árboles
un sol en la punta de una rama
abre sus pétalos al amanecer
en el párpado del horizonte
hay una aldea en los orígenes
con un rey sentado en la plaza
y una calle única
que se cruza sólo en la muerte
en San Juan Chamula
(este catorce de febrero)
el pueblo ofrece flores
frutos
coca-colas
y radios de transistores
a los santos dioses
y en el atrio de la iglesia
hay quienes caminan sobre fuego
sin quemarse las plantas
hay una flor
que se vuelve fruto
en el centro del día
una naranja
en la multitud de la casbah
que sacia la sed de algún oyente
porque en Marraquech
los juglares
cruzan el desierto en caravanas
(caligrafía nómada
en la arena de la página)
para contar historias
y los flautistas
inventan la música
que fluye en el cauce
hay un río donde el hombre
traduce el cuerpo
del animal que es parte
un río
donde geometrías
se calcan inventando formas
un círculo se inscribe
en los ecos de un claustro
es el sol que ilumina los cantos
Cristo que nace cada mañana
para morir en la cruz de la noche
en el Monte Athos
los monjes bañan con ecos el espacio
sus voces son emanaciones lejanas
hay una fuente de agua clara

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

donde surgen todas las formas
que arrastra la corriente
una fuente que riega el árbol
donde maduran los días
una memoria que se deposita
como fango en el lecho del río
escrita con piedras
fósiles arquitecturas
cántaros rotos
que alimentan las raíces
desde las profundidades
en Teotihuacán
la pirámide del sol
desnuda
ya sin pintura roja
apunta a la cúspide del día
en otro tiempo
los sacerdotes ofrecían
a los dioses un cuerpo
desde la piedra de los sacrificios
hoy la sangre corre todavía
trazando *el eje del universo*
hay un animal grande
que cubre la tierra como musgo
un animal que se piensa
desde la división de sus células
un cuerpo que se siente solo
y que busca
a otro para inventarse
dos cuerpos que se unen
como el agua de dos corrientes
o la luz de dos velas
derramando su vacío entre las piernas
del día y la noche
en París un malabarista
sostiene dos esferas
en el aire
en un cuarto de hotel
dos se besan
la luna entra por la ventana
afuera
los coches
corren en pavimentos nevados
trazando una elipsis
del obelisco al arco del triunfo
hay un río
que nos inventa juntos
un río que escribes
desde la materia que ocupas al leerlo
un río que traduce
en el papel
lo que mis sentidos perciben
un río
donde comulgan nuestros ojos
en el pan de cada letra
al llegar la noche
las semillas de la naranja
que bebiste en la casbah
brillan en el cielo
constelaciones

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que celebran la órbita
letras
que arden en cada palabra
hay un río de tinta
que tú y yo engendramos
un río
que fluye por las venas del poema
bañando las galerías del sueño
cuando tu cuerpo inmóvil
se deja caer
en la gravedad de su peso
cuando se olvida
fundiéndose con las sábanas
y las sábanas con la cama
y la cama al suelo
(como si el mundo estuviera hecho
de tejidos de una piel espesa)
surges
en otra realidad
hecha de imágenes
imágenes suaves
como los reflejos de la corriente
que tejen
los arquetipos de las dormitaciones
hay un animal grande
que se alimenta
devorándose a sí mismo
como las enzimas dentro del cuerpo
devoran hidrocarburos
y el tiempo al hombre
masticando su cuerpo hasta los huesos
hay un animal grande que respira
sus aspiraciones y expiraciones
duran milenios
en Nueva York un soplo inventa
la cosmografía de la bóveda
mapa cuadriculado
donde emergen luminosos sistemas
todo gira en el fluir de la corriente
el engranaje más pequeño
impulsa al más grande
los carros del metro se deslizan
como serpientes multicolores
conectando centros
bocas donde salen hombres como palabras
oraciones que se derraman por todas partes
hay un río
un río que pasa por mi frente
escucho el cauce de su tránsito
me invento
estoy sentado en un parque
una gaviota duerme en el delta de la noche
entre los brazos del Hudson
Manhattan
escribo mientras leo
un átomo de hidrógeno alimenta el pensa-
miento
hay galaxias
en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

GUILLERMO CABRERA INFANTE

MARILYN MONROE RENACE UNA ESTRELLA

Cada verano Marilyn Monroe resucita de entre los muertos. Ella es una luz de agosto, un fuego fatuo o tal vez una luciérnaga fugaz, pero con luz propia. Es, de hecho, un cometa Halley frecuente.

Este agosto, a los veinticinco años de muerta Marilyn, como ocurría en las fiestas de las diosas de la antigüedad (la diosa Diana, Afrodita), habrá celebraciones muchas y poco duelo. Una celebración mayor es la publicación en Nueva York y en Londres del libro de fotografías de Sam Shaw, una de las mejores colecciones de fotos de Marilyn jamás hechas por un solo fotógrafo. Son, en realidad, la aparición del pájaro azul no en mi patio, sino en ese gran patio de todos que es el Parque Central de Nueva York. Ocurrió el verano pasado. Sam me tomaba fotos paseando cerca de la Avenida del Parque cuando cansado, busqué un banco en que sentarme bajo los árboles, huyendo del calor y de la gente y su ruido. Nueva York puede dar un sentido exacto a la palabra muchedumbre. Al sentarnos, Sam dijo sin mayor énfasis: "En este banco retraté una vez a Marilyn." Marilyn es la única Marilyn de todas las mujeres posibles.

Había una pareja al lado —me confió Sam—, tratando de hacer el amor o de hacer las paces. En todo caso, nunca supieron lo cerca que estuvieron de la gran estrella del cine, de la diosa, precisamente, del amor.

En un cuento del autor más estadounidense posible, Mark Twain, el escritor finge anotar en un cuaderno de viaje, yendo en barco alrededor del mundo: "Hoy cruzamos la línea del Ecuador. Mary tomó fotos." Sam no toma fotos de una imaginaria línea geográfica, sino de estrellas reales. O todo lo real que pueden ser las estrellas. Marilyn fue más famosa que ese John Lennon que dijo una vez: "Soy más famoso que Cristo." ¡Josú! Marilyn, al revés de Lennon, es una leyenda que se agiganta con el tiempo, no una blasfemia.

La leyenda de M.M. comenzó con uno o dos fotógrafos. Antes de que fuera una diosa del cine, Marilyn era la niña bonita de fotógrafos como André de Dienes, que fue quien primero la retrató desnuda y su amante (dice de Dienes), hasta Sam Shaw, que la siguió a todas partes cámara en mano, desde el Parque Central de Nueva York (los amantes de verano nunca la vieron) hasta Los Angeles, y de vuelta a esa parrilla en una acera de Manhattan, en una fotografía que dio la vuelta al mundo varias veces. Ver alzarse la falda de Marilyn (que insistía en no llevar nada debajo) es uno de los iconos del siglo, como Hitler bailando la jiga en París o Einsten sacando la lengua al fotógrafo. Muchas muchachas han imitado esa pose (la de Marilyn en la parrila que refresca), muchos fotógrafos la han calcado y hasta una película francesa, *Diva*, en el colmo de la adulación a la estrella, hace de ese momento Monroe un homenaje a su anatomía revelada a la noche. Pero esas piernas francesas no son lo mismo, no son las mismas. Las piernas de Marilyn no necesitaban doble.

—El viento debió serles favorable —le dije a Sam.

—*¿Cómo?*

—A la pareja que no vio. Se dice que Marilyn se bañaba poco, que sus pies y manos estaban siempre sucios, que olía. Nunca conoció, parece el desodorante.

—*¡Mentira todo! —exclamó Sam, un hombre apacible.*

—Lo han escrito varios cronistas después de su muerte.

—*Estaban escribiendo sobre un cadáver. Marilyn viva era tan fragante como aparece en mis fotografías, aun en* blue jeans.

—Fue una de las primeras en llevarlos, ¿no?

—*Tal vez porque era la única que podía llenarlos.*

—Es una ninfa que quisiste perpetuar.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—*Marilyn nunca fue una ninfa.*

—Citaba, recitaba *La siesta de un fauno*. Mallarmé comienza su poema diciendo: "Esas ninfas, yo las voy a perpetuar."

—*Marilyn fue siempre una mujer.*

—Como Rita Hayworth.

—*Sólo que no era nada latina, aunque se comportaba como una gitana rubia.*

—Teñida.

—*Siempre la conocí rubia. Aun en la foto del escándalo, desnuda en* Play-boy, *era rubia. Allí no se ve que es rubia natural, pero nada lo contradice tampoco.*

Sam Shaw no es nunca malicioso.

—Laurence Olivier dijo que Miss Monroe, en sus palabras, "tenía el extraordinario don de ser capaz de sugerir ahora que es la más traviesa de las niñas y un segundo más tarde que es perfectamente inocente".

—*Marilyn era una inocente en medio de todo. Lo fue hasta el final. Era la víctima de todos.*

—Más *Bus Stop* que *Niágara.*

—*Exacto.*

—La noche que vi *Bus Stop* en el teatro, en 1955, Marilyn estaba en la sala.

—*Marilyn Monroe desaparecía en Manhattan y reaparecía Norma Jean. A veces era como Scarlet O'Neil, la increíble mujer invisible. En Hollywood era una estrella refulgente en todas partes, pero en Manhattan, sin pintura, simplemente vestida y muy pero muy modesta, no era nadie de día. Por la noche se maquillaba y se vestía para disfrazarse de Marilyn Monroe. Hasta la filmación y el estreno de* La comezón del séptimo año. *Allí se hizo una superestrella de la noche a la mañana. De la noche en que rodó, delante de la prensa y ante miles de noctámbulos, la escena en que se da una ducha de aire invertido en la parrilla de ventilación del* subway. *Yo estaba allí y lo vi todo y aparte de los* stills *tirados por el fotofija de la película, hice las fotos que se pueden llamar oficiales de la secuencia. Mis fotos recorrieron el mundo. Es decir, Marilyn recorrió el mundo, pero las fotos eran mías. Eran de ella, claro, pero hechas por mí. Marilyn estaba de veras divertida y nunca se la vio más viva. En la película ella era una realidad hecha fantasía, hecha realidad. Así fue en las fotos que tomé. ¿Podría haber mujer más linda? ¿Sería real o era producto del maquillaje y la iluminación? En mis fotos, muy simples, se veía más linda que en el cine. Sin embargo, en la realidad era más linda.*

—Sir Laurence le dijo que si veía una mujer más bella que ella se desmayaría, caería redondo a lo hondo.

Sam supo.

—*Vi a Marilyn más de una vez, fui su fotógrafo y su amigo durante años y siempre fue de una belleza que parecía imposible de captar con la cámara. No creo que yo lo haya conseguido. La vi más de una vez, creo, y nunca sentí necesidad de desmayarme.*

—Olivier exageraba de una manera shakesperiana, por supuesto. Por otra parte, Vivien Leigh, su mujer, era más bella que Marilyn.

—*Nunca la conocí.*

—Yo tampoco. Hablo de la belleza en la pantalla.

—*Ah, pero Marilyn en la vida real era otra cosa. Muy delicada mujer, muy insegura, muy vulnerable.*

—También Vivien Leigh.

Sam siguió.

—*Congelar esa belleza con la cámara fue mi ilusión y mi desespero.*

—Pero Marilyn se pasaba horas ante el espejo. Ella misma lo admitía.

—*Esa era su inseguridad, no su falta de belleza. Tenía la obsesión con su nariz. A mí me parecía el toque feo que convenía a su cara demasiado linda.*

—Néstor Almendros, fotógrafo de cine, declaró que Marilyn tenía un defecto fatal y eran sus ojos separados, casi a cada lado de la cara.

—*Ese defecto, hacía efectos.*

—Esa es una idea moderna de la belleza femenina. Quien primero la expresó fue Dégas, el pintor, que dijo: "Toda mujer bella debe tener algo feo." Eso se llama carácter.

—*En el caso de Marilyn yo lo llamo una sublime obsesión. Ella quería ser perfecta, una obra de arte que camina.*

—Pero tenía demasiadas tetas, demasiado culo. No sería un Dégas, sería un Picasso.

—*Ella inauguró la belleza como exageración en el cine. Es bien visible en* La comezón *desde el principio.*

—Prefiero a Kim Novak, en ese estilo.

—*Pero Kim Novak era un epígono, una imitación.*

—A veces las imitaciones son más perfectas que el original, como pasa con las perlas de Mallorca.

—*Un diamante,* my friend, *será siempre un diamante.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—¿No era Marilyn la que cantaba "Los diamantes son la mejor amistad"?

—*Para una chica. Eso era en* Los caballeros las prefieren rubias. *Por cierto, Marilyn encarnó esa rubia preferida (ojos azules de eterno asombro, boca roja y tetas y culo) a la perfección. Ella es lo único que uno recuerda de esa cinta.*

—Y Jane Russell.

—*Jane Russell ganó doscientos mil dólares por su intervención, Marilyn quinientos a la semana, a pesar de que los caballeros la preferían a ella.*

—Hubo un visible salto entre la Monroe de *Los caballeros...* y la Marilyn que se apropió para siempre de ese nombre en *La comezón*. Ella gustaba de repetir una cita de nada menos que Goethe, "El talento se desarrolla siempre en privado".

—*En su caso fue un talento que se desarrolló bien en público, de película en película, de foto en foto, de apariciones ante la prensa. Hasta sus matrimonios y sus divorcios y sus romances fueron públicos. Había poca cosa privada en la Marilyn de esos años.*

—Sam, a quien Marilyn en sus días de gloria llamaba Sam Spade, el hombre que persiguió al halcón de pedrería más allá de un nido de malvados, Sam Shaw sabio pudo haber dicho, como Von Sternberg, "Agité el océano y surgió una mujer destinada a cautivar el mundo." Hablaba el Von por supuesto de Marlene Dietrich. Pero Sam, siempre escondido detrás de su cámara, es un hombre callado y nunca dijo nada. Me tomó años de amistad para que dijera lo que ha dicho. Hubo que conminarlo más de una vez: *"Say it again, Sam"*.

Samuel Shaw, fotógrafo, productor de cine y confidente de actores tan difíciles como John Cassavetes y Anthony Quinn, además de conocer por el nombre a cientos de extras extraordinarias, conoció a Marilyn Monroe en fecha tan remota como la filmación de *Viva Zapata*. Marilyn Monroe no era entonces ni Marilyn ni la Monroe y casi no era Marilyn Monroe. Respondía todavía por el nombre de Norma Jean, hoy tan pop y entonces tan olvidable. Marilyn no era una actricita ni una *starlett* y no tenía contrato fijo y trabaja de extra a veces. Ella era una de las extras que Sam, el hombre que inventó la modestia, no sólo saludaba sino retrataba.

Sam contiene en su archivo de fotos y en su panoplia invertida de negativos más estrellas, para parafrasear a Louis B. Mayer, —el hombre que fue el león de la Metro—, más astros que los que hay en el cielo de noche. En sus *contactos* tiene su paraíso y su limbo. Pero no ha querido instalar su infierno. De entre sus fotos, muchas, de Marilyn y de sus recuerdos ha salido esta conversación que gira de cerca a la estrella más fulgente, como insistía Hedda Hopper, la cronista de Hollywood que alabó a la Monroe más allá de todo adjetivo, en un despliegue casi embarazoso. Hedda Hopper, sin embargo, cuando Marilyn fue suspendida por la Fox de su última película *Something Got to Give* (inconclusa), aplaudió públicamente al estudio. No más Marilyn Monroe. Esa suspensión, según algunos, condujo a su suicidio. Sam, categórico, niega que Hollywood fuera la causa de la muerte de Marilyn. "Hollywood no la destruyó pero tampoco la hizo. Marilyn fue su Frankenstein, creadora y monstruo a la vez. A Marilyn la mató la soledad de los célebres." Terenci Moix, el autor de *El día que murió Marilyn*, nueva novela, diría que la mató el demasiado amor. Creo, de veras, que a Marilyn Monroe, como a todos, la mató la vida.

Este artículo se publica con la autorización de su autor.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LIBROS

EL CIELO DE SOTERO

de Alejandro Rossi

por Luis Chitarroni

El *boom* latinoamericano (si convienen, para empezar, las explosiones) instaló un sistema de categorías insufrible: escrituras y escritores tenían que ser tratados, a partir de modales esquemáticos, en calidad de su íntegra dimensión latinoamericana. Chiste para europeos desentendidos, tal vez, que se confunde con la busca de una identidad. Por eso es difícil acercarse a la literatura deliberadamente afable y fragmentaria de Alejandro Rossi, "condenada", como dice Héctor Libertella en la contratapa, "a engendrar monstruos casuales: literatura pura". Una novela de Enrique Lihn, digamos, o un libro como éste de Alejandro Rossi, son lo contrario de lo que esa majestuosa integridad de la novela latinoamericana nos enseñó a prever. Los monstruos casuales de Rossi, como la frágil orquesta de Lihn, funcionan al revés: hay algo en el mecanismo de estas "miniaturas" perfectas que parece atentar contra la idea de una literatura sin grietas. En rigor, la perfección y cierta idea de la intensidad formal contribuyen ("El principio formal babea", escribió Lezama, maestro intratable). La retórica de las contratapas, que simula ayudarlas a existir, sólo advierte una condición: la que garantiza que se difundan. Sin embargo, las postales de *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky, aparecidas en la misma colección y obligadas a comparecer con el aval de dos prólogos prestigiosos, permanecieron minuciosamente insospechadas por la crítica. ¿Vale la pena agregar que pese a su importancia?

"¿De dónde vienen las cosas?", se pregunta *en plena fuga* uno de los narradores / protagonistas de *El cielo de Sotero.* La respuesta tarda en llegar o no llega nunca, pero ese elegante gesto literario está exento, al revés de lo que ocurre con el gesto crítico, de preterición. A estas costas aisladas las cosas llegan con y sin avisos. No importa, las tratamos igual.

Alejandro Rossi, por lo demás, nunca hizo caso de pretericiones ni de modales esquemáticos. Dio muestras de su rigor para tratar temas como el lenguaje privado y las meditaciones de Austin y de Strawson en un libro de modesta impersonalidad: *Lenguaje y significado.* Después, o simultáneamente, no importa demasiado, *El manual del distraído:* algo así como un espejo angular que reflejaba con maliciosa lucidez los anhelos, las mitologías, las imposturas, las "pequeñeces" intelectuales que la literatura íntegra desecha abordar. No, no era la virtualidad costosa del Libro la que perduraba en esos recortes sino una teoría del oficio de escribir desacralizada y persuasiva. Desacralizada por una violencia *distraída,* que no se proponía sustituir los nombres de las cosas; persuasiva con toda la delicadeza estilística de la que es capaz un estilo. De este modo, el estilo de Rossi, fugaz, delgado, cuidadoso, capturaba al lector en una célula avara: le hacía creer que no hay, que no había habido, que no habría otros. La memoria preserva detalles, arbitrariamente: la nostalgia de reconocer literatura en combinaciones vaciadas por el uso, como por ejemplo "cerveza tibia", que remite de inmediato a los personajes cansados y conversadores de Onetti; una reivindicación de Schopenhauer filósofo; una reivindicación de Orozco escritor, inficionado y precavido; la volubilidad débil y castiza del "mas" (que nos hace pensar en traducciones) frente a la seca eficacia del "pero"; una curiosa digresión sobre las desventajas de la vida cuando quienes estipulan las instrucciones son verdugos: nazis que hicieron imposible la vida en general, pero que sólo lograron, en el caso de Benjamín, que éste se suicidara.

El Manual del distraído resultaba, por eso, uno de los libros me-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nos clasificables de la literatura latinoamericana. Con la temprana distorsión de sus distancias que corroen la literatura con literatura, con la bella impudicia de sus anacronismos frente a los silogismos vacuos de la moda, constituye *per se* uno de los más bellos ejemplos de indefensión libérrima y provocadora, la obra de una especie de Harold Lloyd de la literatura.

El cielo de Sotero está compuesto de ocho narraciones extrañas. Extrañas porque abusan de los límites y porque consuman, en algunos casos, una evasión prodigiosa que deja en la página el rastro exacto. Podría hablarse de una literatura que se malogra a sí misma por el designio fatal de querer ganar de antemano las discusiones que plantea en pos de un exotismo dialógico (que no plantea). Una literatura de apegos y rapacidades, de conquistas argumentadas en compañía de la que es, sin duda, la apretada concurrencia de resentimientos y rencores personales.

Sin alejarse de la primera persona, con el atildamiento de la desesperación, Alejandro Rossi fabrica, en *El cielo de Sotero,* mundos en fuga perpetua o circunstancias cotidianas afanosamente desorbitadas. En sus tranquilas series, el estilo hace de su interna conformidad una exasperación (los pertinaces "de acuerdo" que salpican a menudo al narrador y al lector). A veces, las situaciones retornan a este advertido tono de placidez sin que el lector haya notado la alarma: "Una pacífica mandarina en la palma de mi mano y un lenguaje que abrazara a los objetos sin miedo a que estallen. El profesor Labios Finos se ríe y susurra algo sobre el lenguaje adánico. Le encanta que yo diga cosas así, ya clasificadas en el repertorio de bobadas teóricas" nos informa en la página 84, en *Diario de Guerra.* Bastan estos percances en los que los gags de la locuacidad nos convencen de que somos víctimas, bastan evocaciones con o sin memoria que nos convencen de que somos los ausentes, para que un oblicuo pacto se cumpla. "Todos los escritores vomitan su infancia. Es cuestión de tiempo". El que ahora habla es Gorrondona, otro de los personajes de Rossi, uno de lcs integrantes de la "barriada literaria" que el colegio o la calle instauran para escoltar los paseos sinuosos de la literatura en la mesa de café. Junto a Leñada, pertenece a la muchedumbre en traje de realidad que la literatura concede al mundo para que el mundo la devuelva, derrotada si no es necesario, a la literatura.

La literatura. *El cielo de Sotero* no se resigna a perder de vista a la literatura. Sabe que un hombre, inmóvil en su cuarto como quería Pascal, es incapaz de *no* hacer literatura: precipitaciones de cálculo que organizan una cruzada de los objetos. Pero Rossi sabe también que no es la homofonía la que vicia de solipsismo a la literatura. Anudados, dudosos o permanentes, los objetos arman su trama de voces a través de esa voz que no se vale de ellos para iniciar una prédica sobre la distancia objetiva.

Afectada de desenvoltura, tranquilizadora, la última de las narraciones, precisamente la que da título al libro, resulta, en cambio, y en la perspectiva que los otros relatos condicionan, demasiado "aplicada" y "literaria". Es una lástima. La prosa de Alejandro Rossi parece de veras uno de los pocos instrumentos sensibles de la fragilidad. De la fragilidad de las ideas y de la fragilidad de las palabras, de la fragilidad de las personas y de la fragilidad del mundo como voluntad y representación, de la fragilidad de las tentativas artísticas y de la fragilidad de los logros o fracasos que sobrevienen, tentadores.

Sería formidable confundir este libro de Alejandro Rossi con otro (y a eso un crítico puede aspirar, aunque no haga más que eso). Formidable y hasta lícito y benéfico para un libro que, por sus características, no va a suscitar la atención de muchos lectores. Pero no es la recelosa convicción de ser una minoría de elegidos la que reúne a esos lectores sino una pasión fugaz, distraída. Distraída porque la distracción puede ser, acaso, esa desinteresada estrategia de la atención. La misma que ordena las palabras de *El cielo de Sotero* como personajes capaces de olvidar, en la página siguiente, su profesión de azarosa credulidad. En este libro estupendo y orgulloso (sólo nos quedan los adjetivos), el lenguaje, un poco cansado de ser protagonista, no renuncia a ninguna de las ventajas que le otorga el ser cómplice de una renovada pasión intelectual.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TICKET PARA EDUARDO RUSSO

de Arturo Carrera

por Eduardo Milán

☐ Ediciones Ultimo Reino, Buenos Aires, 1987

No sé si feliz o infelizmente, el imperio de la metáfora se derrumba, al menos en la nueva poesía latinoamericana. En los jóvenes poetas del sur del continente es un hecho irrefutable. Pero para ser justos habría que buscar un antecedente de lo dicho antes en un poeta ya no tan joven y principalmente en un libro: *Contra natura* (1970), del peruano Rodolfo Hinostroza. En ese texto, una defensa ensimismada y a la vez una crítica alertadora de la posibilidad de la Utopía ("en lo nuevo está el germen de lo viejo y viceversa", advierte Hinostroza), el lenguaje acusaba una desarticulación retórica casi profética que hasta el momento actual de la poesía latinoamericana no se había hecho patente. Acusaba, del mismo modo, una ruptura en la barrera genérica: el verso de Hinostroza bordeaba la prosa. En ese momento histórico, décadas sesenta-setenta, la literatura latinoamericana cruzó los géneros. Aunque el cruzamiento fue saludable, los productos bastardos no fueron del mismo modo felices: la narrativa, cristalizada en el *boom*, dibujó un paisaje de la poesía, con el consecuente rebajamiento de la temperatura poética. Por el contrario, la poesía se vio beneficiada al desbordar el emblema *verso* en prolongaciones enriquecidas por la utilización de diversos registros del habla. No sé si el hecho es producto de la influencia de la poesía norteamericana. Si lo es, no lo es en el sentido en que esa poesía influyó, por ejemplo, en ciertos poetas nicaragüenses que confunden la prosificación de la poesía con la narración de la experiencia poética. Los poetas del sur del continente recuperaron una perdida tradición versicular por el abandono del tropo de fijación por antonomasia: la metáfora. Me refiero específicamente al abandono de la metáfora como *invención*, no al abandono de las metáforas que están inscritas en la lengua y que se cuelan en la escritura por la apropiación de nuevos registros tonales. Si la metáfora como invención generaba espacios bien diferenciados dentro del texto, condensaciones que llamaban la atención sobre sí mismas, las metáforas de la lengua pasan inadvertidas como integrantes de un proceso "natural" por el que atraviesa el lenguaje: metáfora crítica *evidente*, la primera; metáfora crítica inherente al lenguaje, la segunda. Este giro es palpable en el hecho de la recuperación sintáctica que hacen los nuevos poetas. Ya no se cree en las fracturas del eje sintagmático, producido por la presión u omnipresencia del paradigma sobre la frase. No ya un espacio tajeado en puntos luminosos: mejor una superficie continua, ya oscura, ya alumbrada. Raúl Zurita en Chile, Néstor Perlongher y Arturo Carrera en Argentina, Mario Montalbetti en Perú, son ejemplos claros de esto último.

La experiencia poética de Arturo Carrera (Buenos Aires, 1948) es paradigmática de lo que digo porque acusa todo el proceso antes referido. Carrera empezó a escribir fuertemente influido por el recurso metafórico, a través de derivas provenientes de Lezama Lima y luego de Severo Sarduy. El volumen antológico de su primer período poético, *Ciudad del Colibrí, Osario de enanas* (Llibres del Mall, Barcelona, España), revela este proceso de escritura, clausurado por el último libro antologado: *La partera canta.* A partir de este nacimiento cantarino surge la escritura actual de Carrera, que coincide con el nacimiento de Carrera a la escritura. Quiero decir: a partir de ese alumbramiento, Carrera abandona a sus padres escriturales y se da luz a sí mismo. Comienza aquí una especialísima escritura autobiográfica sin antecedentes en la poesía latinoamericana. Si la Modernidad poética descubre al yo lírico como tabú y lo hace desaparecer debajo del texto, la poesía de Carrera exalta al yo lírico y lo confunde con el yo escritor, exhibiéndolos frente al lector. Ahora se sabe quién es quién, salvo que lo que también sabe Carrera es que ese yo personal-escritor-lírico es de igual nivel de fingimiento que el yo-texto que patentó la Modernidad. Las dos operaciones son igualmente falsas, ficticias. El primer libro de esta etapa es especialmente significativo. *Arturo y yo* (De la Flor, Buenos Aires, Argentina) sugiere, además del juego identificatorio con el Arturo de Rimbaud, cuyo *yo* además es *otro*, un desdoblamiento entre el escritor y él mismo. Es el mismo grado de deslizamiento entre la palabra y la cosa (otro recurso poético de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Modernidad), pero ahora no referido al texto sino a su productor. Un ejemplo de hiperreferencialidad casi "salvaje" del yo poético ya existía como antecedente en Nicanor Parra. Pero en Parra había una identidad entre el yo y el texto que precedía al texto mismo. Estaba cuestionando el hablante ficticio del poema, *el que dice.* En Carrera, por lo contrario, lo que hay es una fe en la absoluta falta de identidad. Con Arturo por delante (el poeta-niño por definición) y con *l'enfant fare* de Duchamp por detrás alumbrando el camino, Arturo Carrera inventa una escritura-niño. Carrera funda así una insistencia de escritura (una insistencia: no una existencia, de niño), cuyo voltaje de novedad y de provocación van más allá de una evolución poética o de una escritura autobiográfica que acabaría con los personajes que la fundan. Mucho más allá: añade una alternativa al neobarroco latinoamericano y hace caer el privilegio de la metáfora como eje ordenador y orientador del mundo. El mundo neobarroco puede estar orientado hacia la descodificación de la fantasía o del fantasma. Esa podría ser la cuota de *verdad* de la poesía de Carrera. Pero la verdadera cuota de verdad de su experiencia radica en que el argentino sabe que esa verdad es justamente la *mentira* del arte. Carrera no trata de resolver la contradicción: solamente la plantea. De ahí que su escritura bordee siempre la superficie. Y al mantenerse en la superficie, el recurso que debe abandonar es la metáfora, que opera como corte epistemológico para tocar la llaga del origen. La verticalidad de la metáfora, ese tajo unitivo de cielo y tierra, ambición, al fin, de totalidad, es el recurso que sustenta la figura totémica del Poder: Poder del Padre, que es la ley; poder de la retórica poética, madre de todos los vicios y que encadena lo real a una serie de figuraciones con carácter preceptivo. Como el escarabajo de Kafka, la escritura de Carrera escapa hacia el costado, con la horizontablidad animal de los niños y también con su tamaño. El procedimiento natural que elige es, claro, la metonimia, el arte de la prolongación y del devenir, del dar en otra cosa.

Ticket para Edgardo Russo cristaliza formalmente la escritura de *Arturo y yo.* Es un libro escrito por fragmentos, anotaciones como de pasada, pequeñas epifanías que no tienen más sentido que un recorte de lo real para presentarlo en forma no narrable, no *coherente.* Pero no se trata aquí de la forma más manida del fragmento, cuando no es un aforismo y pretende casi ser haikú. No se trata del pincelazo paisajista a la manera oriental. Son *hablas.* Pero no *hablas* en la tradición de *voces* de un Antonio Porchia, por ejemplo. No se trata de jugar con la ambigüedad del lenguaje y, en ese juego, descubrir una multiplicidad metafísica. En Carrera todo es cotidiano. Son voces recortadas que no pueden componer un discurso pero que presentifican un mundo. No hay niños ideológicos, ni niños que quieren descubrir veladamente la ideología de la vida. Esos son enanos. Los niños no reconocen diferencias salvo cuando dejan de ser niños y claman por ella. Carrera copia el lenguaje de los niños porque sabe que es otro lenguaje de antemano. Carrera inventa una alternativa baja para el lenguaje, a la altura de un medio árbol, del tamaño de un niño. No pretende ser escritura poética —y tal vez ahí radique justamente su poeticidad—: es simplemente escritura, pero escritura-niño. El poeta argentino acercó el origen posible y le hizo bajar de estatura, a la altura misma de la vida. Es una escritura de *nivel medio verdadero*, que encantaría a un Duchamp. O al mismo Alexander Pope, para quien la obviedad mantenía intacto el secreto de lo real. O a un Andy Warhol.

De todas formas, la escritura de Carrera debe ser leída como enfrentamiento a toda sacralización, a toda forma maniquea del Poder, especialmente frente al tradicional maniqueísmo poético. Coletazo de la Modernidad poética, el arte de Arturo Carrera está al borde del no-arte, al borde del no-Arturo. Por eso comunica. Exactamente como un animal. Metonímico por excelencia, metonímico por elegancia, metonímico por aristócrata en desgracia desde siglos: el niño. Y fundamentalmente su escritura.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL TESTIGO OCULISTA

Su mano sobre el mar

Fue la generosidad de un gran escritor que es también lector admirable y memorioso —Rodolfo Fogwill— la que nos permitió a unos cuantos conocer los libros de Viel Temperley. Los libros: *Legión extranjera, Crawl, Hospital Británico,* aunque hay otros. La discreción podría serenar este comentario testimonial si no se tratara de algo doloroso: el veiticinco de junio pasado, Héctor Viel Temperley murió en Buenos Aires. Sergio Bizzio, sin querer, le había rendido homenaje en el número 12 de *Vuelta*. El homenaje ya era póstumo cuando la revista apareció, pero la contrición nada puede agregar ni mitigar. Los poemas de Viel, en cambio, sí: revelan un presente intensísimo al que nuestra supervivencia quisiera aferrarse, tal vez para que la despeje de su condición fatídica con la hospitalaria violencia del que se rehúsa a maldecir la muerte.

¿Machetes?

El Doctor Johnson descubrió que la capacidad crítica de Dryden estaba compuesta de ira y de terror. El terror no precipitaba el peligro y la ira no alcanzaba nunca la provocación. Con elementos que desconocemos, algunos críticos argentinos se han puesto en marcha: la colección crítica de Hachette, que dirige Eva Tabakian, es una prueba contundente. Los títulos aparecidos hasta la fecha son siete, y Graciela Montaldo, Mónica Tamborenea y Marcos Mayer, los críticos que se encargan de *El limonero real, Todos los fuegos el fuego* y *Sobre héroes y tumbas*, respectivamente. Conviene aclarar que estos trabajos (por lo menos los consultados, que aparte del de Alan Pauls sobre *La traición de Rita Hayworth,* son los nombrados), no tienen nada que ver con machetes universitarios, a pesar de ciertos esquematismos que homogenizan la colección: son ensayos provocativos y (agradezcamos) riesgosos. Ponen en juego móviles, prestigios y procedimientos, limitaciones con que la literatura nos ayuda a creer en la crítica, pero también con que la crítica ayuda a hacer literatura. El lector apasionado y oculista puede buscarlos (y encontrarlos ahora) en las librerías. Se espera con impaciencia el que Nora Domínguez dedicara a los trabajados trofeos tropicales que alucinan la vista del amanecer en un tríptico: *Tres tristes tigres.*

Scalp

Huraña como una india sioux, y tan hábil como ella para esa práctica extrema de la tonsura a la que llamaban **scalp,** Patricia Highsmith es una de las grandes novelistas del siglo. De una sensatez escalofriante son sus reflexiones de trabajo y consejos a escritores recopilados bajo el título de *Suspense,* que en castellano ha publicado la editorial Anagrama (exquisitez reiterada de porteños con aspiraciones, según definiera el feroz crítico Osvaldo Pardo, a quien su inminente viaje a Estados Unidos proporciona éxtasis de inspiración serpentina). Vale la pena leerlos. Uno encuentra cierta "mística de la profesión" que repele tanto la frivolidad hipócrita de los "visitados por la musa" como la gestión laboriosa de los "artesanos" de la palabra.

Pasos de un peregrino son, errante

Edgardo Cozarinsky estuvo en Buenos Aires. Pocos días, al parecer, y la oportunidad de preguntar se desvaneció con rapidez. Pascal Bonitzer y Philip French aclamaron al director de *La guerre d'un seul homme* (1981). Diez años antes, un filme que tiene un título que es una breve intriga tipográfica ("...") cosechó el olvido en la Argentina, sucursal política de un país más grande llamado Amnesia: los lugares comunes y la sal de la tierra se confunden por momentos. Crítico de cine, traductor y escritor, enseña a tratar a Borges con una elegancia que no desdeña la emulación, pero que la habitúa a desentenderse de sus monotonías. *El laberinto de la apariencia* y *El relato indefendible,* dos de sus ensayos (el primero sobre la obra de Henry James, el segundo sobre la eficacia del chisme como modelo literario), revelan también el fanatismo de su inteligencia, fanática de sí misma. En una entrevista declaró una vez que está condenado a hablar todos los idiomas con acento, como el Roman Jakobson mítico, o como los habitantes de esas cortes fellinianas de *Casanova. Vudú urbano,* el libro de postales escrito en un *foreigner's English* y traducido por Cozarinsky mismo a un raro español de espesa nostalgia, es también la marca distintiva de un acento: la virtud de una lengua sin virtuosismo que exalta la dicción para disolverla en el torbellino de las procedencias, el sabor que confunde los gustos en la burla de nuestra empobrecida dictadura monolingüe.

Altísima intemperie

Una noche "toda llena de murmullos" como la del *Nocturno,* de José Asunción Silva, es la que recorre Mercedes Roffé en *Cámara baja,* su último libro. Una noche que permite inflexiones distintas, que van de la *pop-song* ("No cambiará mi día/ No cambiará/ mi vida") al repertorio de nombres emblemáticos ("una bailarina de Argel/ Arnaut Daniel/ Johnny/ Brunilda/ Isabel Freyre"): la música vana tal vez pero no vaga de un dolor inubicable, nómada. Lugar difícil y sin afectaciones, espacio en el que las alturas cuentan y también los descensos: la palabra puede ser cualquiera, pero el poema no ofende dándonos a entender que lo es. Privilegio de una magia sin máscara y no obstante opaca: todas las palabras, aun las repetidas, vacilan sin gratuidad. Nombre que sabe decirse en el poema y que sabe ocultarse. *Cámara baja* puede contarse con los dedos de una métrica rigurosa e informal. Es una ambiciosa consumación que difunde su musiquita interior sin deterioros de culpa, sin aflicciones de cultura y, sobre todo, sin esa callosa modestia de enmudecer por locuacidad.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS CAMBIOS DE GORBACHOV

por Leszek Kolakowski

Traducción de Gerardo Deniz

La revolución de Gorbachov: ¿un timo o un movimiento hacia la democracia? La respuesta es que ni lo uno ni lo otro.

Es seguro que Gorbachov desea impresionar a la crédula opinión occidental; nada más fácil, por lo demás. Cada nuevo jefe soviético lo consigue, cuando menos al principio: ¿no fue Jrushchiov un gran reformador democrático? ¿no fue Brezhnev un razonable tecnócrata pragmático? ¿no fue Andropov un liberal amante del jazz? (Hay que reconocer que Chernenko no consiguió despertar semejantes esperanzas entusiastas, y estuvo en el poder muy poco tiempo.) Gorbachov, aun antes del prematuro fallecimiento de su predecesor, había conseguido deslumbrar al mundo con su actitud y su atrevida visión del futuro, dignas de un hombre de negocios; el desempeño de su esposa fue mejor todavía: ¿no adquirió uno que otro artículo de lujo en Harrods con una tarjeta de American Express, dando así un buen ejemplo a millones de ciudadanos soviéticos que por tal o cual razón no se habían procurado este adminículo tan útil?

Es precisa una perspectiva histórica a fin de valorar el significado de los cambios que se dan en la Unión Soviética. Y la gente que supuestamente nos ha de instruir acerca de ese país, o sea los corresponsables occidentales en Moscú, con frecuencia nos dan la impresión de tener un conocimiento histórico menos que impresionante. Un corresponsal de un gran cotidiano londinense nos informó que Gorbachov se había incorporado al Partido Comunista postestalinista en 1962. Otro corresponsal del mismo gran diario escribió, en ocasión de la muerte de Molotov, que este gran hombre había participado en el levantamiento bolchevique que derribó al zar en octubre de 1917. Con este nivel de conocimiento histórico entre nuestros maestros, ¿qué podemos hacer nosotros, lectores ignorantes? Dar palmadas, aplaudir y sonreír y estar contentos.

De todos modos, sería muy ingenuo suponer que las reformas de Gorbachov, incluyendo su lado arriesgado, no pasan de ser una campaña de autopropaganda designada para engañar al Occidente. Es evidente que desea sacar a la economía soviética de su letargo, aumentar la productividad del trabajo y la eficiencia de la producción, poner coto a la corrupción que satura la vida soviética. Esto, en sí mismo, significa poco, dado que todos sus antecesores en la silla del secretario general desearon lo mismo. La cuestión es más bien: ¿en qué medida se da cuenta del precio político que habrá de pagar a cambio de reformas de éxito —ya esté o no dispuesto a pagarlo y si, aun en caso afirmativo, está en condiciones para ello—?

Dejemos a un lado la única reforma que realmente ha sido puesta en marcha, que afectó la vida soviética y encontró una respuesta predeciblemente menos que entusiasta: el hecho de que sólo pueda usted comprar vodka por la tarde. Puede sostenerse que entre las reformas que han sido anunciadas en meses recientes, seguramente ninguna afectará el sistema estalinista de economía de mando, por mucho que pudieran ayudar a aliviar algunos síntomas de la incurable enfermedad del sistema. La legalización de algunos pequeños servicios, anteriormente prestados privadamente dentro de la "segunda economía", es económicamente irrelevante; no podemos saber cuánta gente aprovechará esta oportunidad, considerando que pueden hacer lo mismo sin pagar impuestos (implica cierto riesgo, ni qué decir tiene, pero el riesgo es compensado porque puede uno salir avante sobornando a policías y funcionarios; de este modo, es una cuestión de simple cálculo).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Se ha anunciado que los trabajadores de empresas industriales tendrán algo que decir en la selección de parte del cuerpo administrativo. El cambio sólo sería significativo si el veredicto final no dependiese de las autoridades superiores (como depende) y si los trabajadores pudieran organizarse en cuerpos independientes, aparte del Partido y de las uniones propiedad del Partido. En vista de que carecen de tales medios legales, nada es más fácil para el Partido y las uniones oficiales —instrumento del Partido— que imponer a sus hombres bajo el rótulo del voto de los trabajadores y, en el improbable caso de fallar, cancelar la elección por medio de un decreto del ministerio apropiado. En cuanto a los resultados financieros como criterio merced al cual estimar el funcionamiento de las empresas, una vez más sólo sería significativo si la última palabra no se dejase a las autoridades administrativas centrales y si las empresas fueran libres de comprar material, establecer metas de producción y regular la fuerza de trabajo de acuerdo con las reglas del mercado. En vista de que el control total por las autoridades planificadoras centrales no va a ser derogado, puede predecirse que cambios pequeños, orientados hacia la mayor flexibilidad en la administración de las unidades productivas, serán eficazmente bloqueados por la maquinaria administrativa y del Partido, y las reformas pararán en nada o acabarán con correcciones "cosméticas", suficientes para encantar a los corresponsables occidentales pero no para cambiar la vida del pueblo soviético.

La lucha contra la corrupción

La lucha contra la corrupción, iniciada por Andropov, es un proyecto, sin esperanza, de sanear la economía por medio de medidas policíacas. El cohecho, el despilfarro, el robo, las estadísticas contrahechas, no son deformaciones de la economía socialista sino sus defectos naturales e inevitables. Es la corrección espontánea que la vida social impone a un sistema que intenta alcanzar el gran imposible; planeación y control que lo abarquen todo. Ahorcar a más gente por cohecho y robo no altera nada, en tanto la corrupción proceda de la base del régimen económico. Desde la revolución francesa ha habido pruebas suficientes de esta simple verdad.

Gorbachov, no hay duda, quiere cambiar una gran parte del aparato de partido y de Estado y promover a personas mejor instruidas y más competentes. A este respecto, sin embargo, la experiencia histórica es inequívoca: el sistema casi infaliblemente conforma los hábitos y mentes humanos de acuerdo con sus necesidades, e incluso las personas de buena voluntad no tardan en convertirse en siervos de la misma rutina corrupta.

Pudo haberse predicho que la resistencia a los cambios, por modestos que fuesen, sería intensa: los *apparatchiks* ya no se sienten seguros y algunos de sus privilegios, especialmente la distribución cerrada de bienes, van a ser recortados (no abolidos, por cierto, y probablemente ni aun reducidos para la *nomenklatura* superior). Es cierto que podemos ver en la prensa soviética un auténtico choque entre los adherentes y los oponentes a las reformas. Hasta donde se me alcanza, esto es sobre todo un intercambio de vagas generalidades (y por supuesto ambos lados disponen de suficientes citas oportunas de Lenin), pero podría ayudar a cristalizar y polarizar los "bandos" hostiles y así tener cierto efecto desestabilizador (probablemente no muy peligroso), con resultados buenos, aunque no buscados.

Si el sistema que opera en pequeña escala en la industria constructora soviética —contratos colectivos y regateo colectivo entre equipos de trabajadores y la administración— se expandiera, se trataría ciertamente de un cambio considerable. Hasta el momento no hay señales de que esto vaya a ocurrir. Tampoco es de esperarse que los líderes soviéticos se atrevieran a imitar a los chinos, quienes, salvo en cuanto al nombre, consumaron la descolectivización de la agricultura. Semejante paso tendría un efecto tremendo pero impredecible y posiblemente incontrolable por el lado económico y social: apenas puede imaginarse que los reformadores lo estén considerando.

Todas las reformas que realmente abrirían la puerta a la iniciativa económica de individuos y grupos son naturalmente peligrosas para el sistema: podrían volver económicamente independiente del Estado algunos segmentos de la población y así marchar en contra del principio mismo del totalitarismo. Y podrán tener efectos políticos. No es sorprendente que los jefes no busquen con vehemencia reformas en este sentido. Más aún, los cambios económicos significativos sólo pueden funcionar a condición de que haya una verdadera ley que obligue al Partido, la KGB y los órganos administrativos no menos que a los ciudadanos. Pero la ley sólo es verdadera si actúa independientemente del aparato de poder. Realizar tal "reforma" equivaldría a arruinar la trama entera del comunismo y sería locura esperar que los gobernantes soviéticos fueran a seguir ese camino. Desean cambios, mejoramiento; quieren que el sistema funcione más eficazmente, pero también quieren dejar intacto el poder irresponsable e indisputado del Partido. En una palabra, desean conservar el sistema despótico tal como está y curar los males económicos crónicos que inevitablemente produce. La respuesta natural, basada en una larga experiencia de la gente debe ser: "hoy dicen esto y mañana dirán lo contrario y todo puede ser anulado de la noche a la mañana por un decreto del Politburó".

Los cambios en la cultura

Lo mismo vale en cuanto a los cambios en los asuntos culturales y las medidas represivas. Por supuesto, hay que saludar el hecho de que, después de 30 años, los lectores soviéticos vayan a poder leer la gran novela de Pasternak y, quizá, después de 70 años, los poemas de Gumilov; así como que algunas películas, guardadas hace dos décadas, vayan a ser exhibidas en los cines. Que se relajen las reglas en las artes es buena cosa, sin duda, pero en sí mismo no disminuye el poder total de los gobernantes para decidir lo que es o no permisible. Es natural que todo el mundo se alegre de que un puñado de valientes hombres y mujeres, defensores de los derechos humanos fundamentales, hayan sido liberados de campos de concentración o del exilio —incluyendo a Sa-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

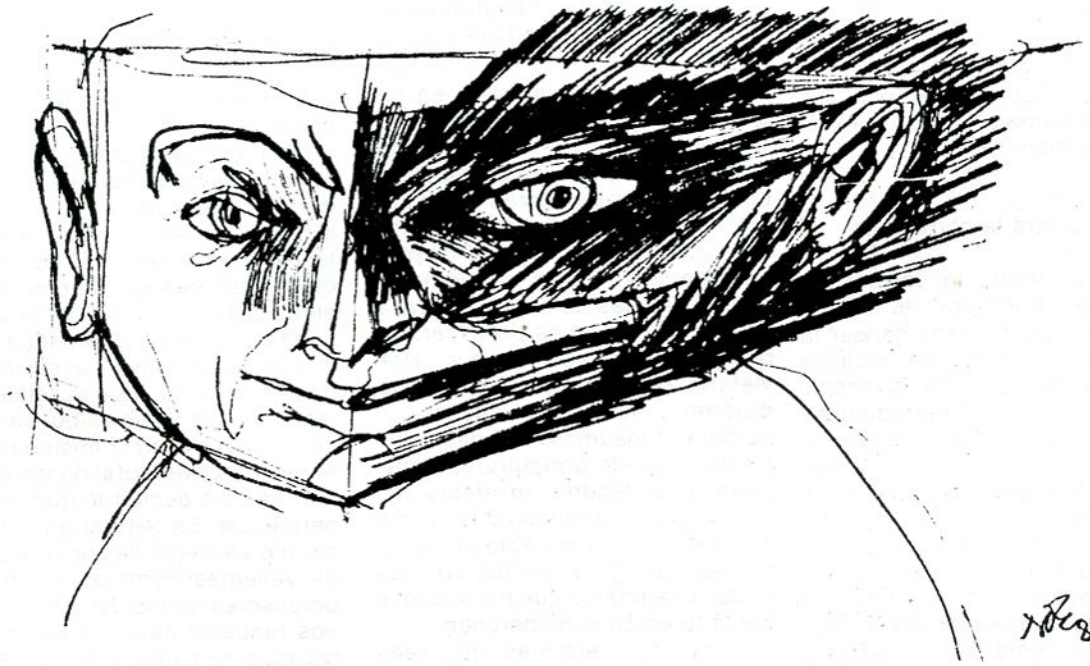
jarov, Sharanskí, Orlov, Ratushinskaya y Koryaguin. Recordemos, no obstante, que los intelectuales rusos que llevan ya largo tiempo en Occidente —Solzhenitsyn, Bukovski, Maksimov, Siniavski, Nekrasov, Zinoviev, Gorbanevska y otros— fueron liberados todos en tiempos de Brezhnev, sin que cambiara nada el sistema represivo. Las medidas recientes tienen evidentemente un sentido algo diferente; su meta no es sólo aplacar la opinión occidental; Gorbachov, enredado en conflictos con parte de su aparato, quiere ganar a su lado la *inteliguentsia* soviética y, suponiendo que haya un mínimo sentimiento de interés común en este grupo, podría razonablemente esperar algún éxito. Pero, una vez más, todas esas medidas, por deseables que sean, dejan intacto el fundamento del sistema represivo. No sabemos cuántos presos políticos y religiosos continúan muriendo lentamente en campos y prisiones, y hasta ahora ningún cambio garantiza que los que han sido recientemente liberados no vuelvan a ser encarcelados de un plumazo, no bien los gobernantes cambiaran sus cálculos.

Es bueno, por supuesto, que el pueblo soviético reciba una pizca más de información acerca del mundo. Pero la celebrada *glasnost'* no tiene nada que ver con lo que normalmente entendemos por libertad de información, no digamos de opinión, y no es siquiera el comienzo de tal libertad. La información es despachada de acuerdo con los deseos de los gobernantes y nadie puede soñar con fuentes independientes de in.ormación aparte de las existentes (chisme y radiodifusiones extranjeras). En este terreno, como en todos los demás, los principios de la dictadura no han sido puestos en tela de juicio, no digamos afectados prácticamente. Probablemente esperemos muy largo tiempo antes de que se publique en la Unión Soviética un manual de historia soviética o de historia del Partido que sea algo más que un paquete de mentiras.

¿Voto secreto en las elecciones del Partido? Pura broma. El voto secreto en el Partido lleva existiendo décadas enteras en Polonia sin el menor resultado tangible. Sería importante sólo acompañado del derecho de exponer abiertamente todas las opiniones, aspiraciones y demandas políticas. El partido que manda no constituiría jamás un islote de libertad en un régimen despótico: debe ser gobernado despóticamente también.

Y hasta la fecha no hay señales de que Gorbachov y sus hombres estén prestos a aflojar la garra sobre Europa central u otros países formalmente independientes, y a renunciar a sus ambiciones imperiales. Al contrario: probablemente aumenten la presión sobre sus protectorados a fin de no vérseles con perturbaciones que trastornarían su política interna. Después de haber asesinado a cosa de un millón de afganos y de hacer que otros cuatro o cinco millones salieran de su patria, a los soviéticos no se les ha ocurrido nada, como no sea el desarme de los insurgentes. Tal vez ahora lamenten su invasión, sencillamente porque les salió mal, y este arrepentimiento retrasado carece de interés para el Occidente en tanto no abandonen aquella tierra ocupada y martirizada.

Es plausible suponer, sin embargo, que los soviéticos preferirían, por el momento, no pensar en mayor expansión sino concentrarse, en cambio, en sus problemas internos (aunque sin devolver ninguna de las conquistas hechas hasta la fecha). De ser así, y si, como resultado, se dan los pasos hacia un desarme nuclear equilibrado y verificable, puede imaginarse que esto conduciría a un relajamiento político no previsto del dominio soviético en Europa central. La cuestión es que cuando los imperios dejan de expandirse —así sea para acopiar fuerza para la expansión veni-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dera—, tienden a encogerse. No deja de ser permisible, entonces, cierta esperanza, sobre el supuesto de que los movimientos de resistencia democráticos en los países "satélites" demuestren ser lo suficientemente elásticos.

Podemos tener la seguridad de que la gente de Gorbachov comprende tanto que la economía soviética necesita cambios radicales como que los soviets se enfrenten a una crisis total de ideología en su imperio. Quieren reformas que no tengan sentido político y, si no avanzan más, casi es

seguro que fracasarán, sólo que nuevos pasos estarían preñados de riesgos. Las reformas "cosméticas" no ayudan gran cosa y las reformas reales podrían ser una amenza para el sistema entero. La ideología existente, que se supone confiere una legitimidad al imperio, está en ruinas y no puede ser revivida. La única posibilidad ideológica que queda abierta es un declarado jingoísmo granruso. Podría aplicarse este recurso son éxito en Rusia, pero no podría evitarse que todos los nacionalismos de los pueblos no rusos aumentaran hasta un punto en que el imperio se disgregara. Los gobernantes saben esto.

Aunque las presentes reformas se evaporen (o aun si Gorbachov fuera derrocado), seguramente quedará algo —cuando menos en el pensamiento de la gente—, que intervendrá en el futuro derrumbe de las instituciones totalitarias en la Unión Soviética. Pues se derrumbarán.

A LOS DICTADORES LES GUSTA EL CINE

por Néstor Almendros

A los dictadores suele gustarles el cine: Benito Mussolini mandó a construir en 1938 los más monumentales estudios cinematográficos de Europa; Cinecittá; Josif Visarionovich Stalin, según la biografía de su hija Svetlana, se hizo equipar una magnífica sala de proyecciones en sus apartamentos en el Kremlin. De sus gustos y humores dependían las subidas y caídas en desgracia de los realizadores soviéticos. Juán D. Perón y Mao Tse-Tung sufrieron también la fascinación del cine al casarse con dos actrices de la pantalla, Evita y Jiang Quing. Al Generalísimo Francisco Franco, aparte de sus discursos, no se le conoce gran producción literaria. Una curiosa fantasía suya fue el argumento cinematográfico que escribiera en 1940, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. La película se tituló significativamente *Raza*. Fue una producción de gran presupuesto en los albores del triunfo del "glorioso movimiento nacional". Se estrenó a bombo y platillo y fue puesta de ejemplo para el cine épico español que se esperaba.

El líder máximo de la Revolución Cubana, el Comandante Fidel Castro, no podía escapar a la regla. Después de haber creado en 1979 el Festival Internacional de Cine de La Habana, acaba de inaugurar personalmente este año, una importante escuela de cine. Pero antes de comentar este acontecimiento, será conveniente retroceder y pasar en revista la historia reciente.

Desde los primeros momentos, después de la caída del dictador Fulgencio Batista, el gobierno revolucionario de Cuba mostró un interés muy especial por el cine. La máxima de Lenin "el cine es el arte más importante para nosotros", fue seguida al pie de la letra. Tanto que, de momento, se descuidó la televisión. (Cuando Lenin creó el dogma naturalmente no se había inventado todavía la televisión). El interés por el cine por parte del gobierno de Fidel Castro fue y es desproporcionado en relación al tamaño y población de la isla, al presupuesto nacional, a las posibilidades reales de expansión en el extranjero.

En un principio, en 1960, se nacionalizaron todas las empresas cinematográficas existentes. Porque conviene precisar que, contrariamente a la versión de la historia oficial, no se partía de cero. En Cuba se habían producido películas aun desde antes de la invención del sonido. En el gobierno democrático del presidente Carlos Prío (anterior al golpe de Estado de Batista), se habían inclusive construido unos estudios de buen tamaño (Cubanacán). El gobierno revolucionario los remozó inmediatamente, no sin antes cambiarles el nombre y adjudicarse su creación. Pero estas medidas no fueron consideradas suficientes, pronto empezaron a adquirirse más modernos y costosos equipos en el extranjero.

Los profesionales del Partido

Es un hecho histórico bien documentado que, en los dos primeros años que siguieron a la toma del poder de Fidel Castro, la opción comunista fue ocultada al pueblo de Cuba. Se entendía así no crear alarma y ganar tiempo en la organización subterránea del poder. La estrategia utilizada en casi todos los sectores, y muy especialmente en el de las artes y la cultura, fue situar provisionalmente en cargos visibles a algunas personalidades conocidas por su neutralidad polí-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tica. En este concierto, la situación de la industria cinematográfica era contradictoria. Castro puso a su cabeza a un amigo y confidente que era además un conocido comunista: Alfredo Guevara Valdés. A él se unían otros dos fieles profesionales del Partido: Julio García Espinosa y Santiago Alvarez. Los tres se reservaron el puesto clave del recién fundado Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, el ICAIC. Es decir que, desde el inicio, el cine fue el único sector que estuvo totalmente y casi sin disimulo en manos de los comunistas.

Naturalmente, tenían necesidad de técnicos y artistas. Todavía no se habían creado los cuadros bien aleccionados de años después. No les quedaba más remedio que contar con algunos elementos "dudosos", con la esperanza de poderlos asimilar. Fue así que entramos a trabajar en el ICAIC algunos que formábamos parte del importante movimiento cineclubístico anterior a la revolución. Pero a los dirigentes les falló el cálculo: descubrimos pronto que no éramos más que ruedas dentadas de una maquinaria de transmisión de ideas al servicio del poder. Habíamos comenzado con la ingenua buena voluntad que caracteriza a la juventud. Habíamos creído, no sin cierta irresponsabilidad, que se podría hacer allí una obra libre e independiente, verdaderamente revolucionaria. A medida que pasaban los meses se disipó el malentendido y aumentó la impaciencia. Las deserciones no tardaron en llegar.

Todas las industrias cinematográficas de los países comunistas han conocido deserciones. Algunas tan ilustres como las de Roman Polansky, Milos Forman o Andrei Tarkovsky. No obstante, creo que ningún otro país ha conocido un éxodo de artistas y técnicos cinematográficos tan grande como Cuba. No hay más que consultar los primeros números de la revista del ICAIC, Cine Cubano (1960-1965). De los diez realizadores de largometraje mencionados en sus páginas, cinco escogieron el exilio: Eduardo Manet, Fausto Canel, Alberto Roldán, Roberto Fandiño, Fernando Villaverde. Todos eran realizadores que habían ganado para la nueva Cuba premios y menciones en festivales internacionales, mientras que, paradójicamente, se les censuraba o prohibía dentro del país. Al mismo tiempo se producía un gran éxodo de escritores-guionistas: Guillermo Cabrera Infante, René Jordán, Antonio Benítez Rojo, Edmundo Desnoes, etcétera, o de técnicos, de los cuales sólo mencionaré, por ser bien conocido, a Ramón F. Suárez, quien se ha hecho un gran lugar en el cine francés actual. (Fue él quien fotografió en Cuba todas las primeras y más importantes películas de Tomás Gutiérrez Alea). Hasta el diseñador de los famosos carteles del ICAIC, Tony Reboiro, terminó por abandonar el país. Pero es en el capítulo musical e interpretativo donde la lista es más impresionante. La enumeración de nombres ocuparía más de una página y prescindiré de ella.

Curiosa simetría con el período estalinista en la URSS: todas estas personas desaparecieron de los catálogos cubanos sin dejar huella y las películas de los cinco realizadores mencionados no volvieron a exhibirse ya. Aun en tiempos recientes, en la revista profesional *Variety* (Hollywood, 12-III-1986), su publicó una lista "completa" de las películas producidas por el ICAIC hasta la fecha. La lista era remitida por La Habana y las películas de los realizadores censurados habían sido eliminadas. Estos cineastas enviaron una carta de protesta que fue publicada por *Variety* el 7-V-1986. Desde hace años, en efecto, en los programas publicados en Cuba y distribuidos en el extranjero han sido borrados los nombres de los artistas y técnicos que se han exiliado. *Historias de la revolución* y *Lucía* según estos papeles, carecían de protagonista masculino (Eduardo Moure, exiliado en Madrid). *Muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo,* habían "perdido" su director de fotografía, Ramón F. Suárez, exiliado en París. Mi propio nombre ha sido a menudo cortado directamente con tijeras de los títulos de las películas fotografiadas por mí y exhibidas en los cines de La Habana o retransmitidas por televisión. *(Kramer contra Kramer* y *El lago azul).* Sólo a última hora, según informes fidedignos, las autoridades decidieron tolerar su ofensiva grafía en recientes estrenos. *(La decisión de Sofie).* Parece que el ICAIC ha sido puesto en ridículo tantas veces por estas mezquinas mañas, que debe de haber considerado un mal menor admitirnos. Tenía razón mi humorista favorito, el gran Otto Jahkel, cuando aconsejaba cínicamente: "No critiquemos al enemigo que después se enmienda". Por desgracia en el caso del gobierno de Fidel Castro, no hay cuidado de que se enmiende a fondo, sino a lo sumo, en la superficie.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El cine independiente

En aquellos primeros tiempos agitados (1959-1961), existió brevemente y de forma paralela a los trabajos del ICAIC un cine marginal independiente: Orlando Jiménez Leal, Sabás y Guillermo Cabrera Infante y el que escribe estas líneas, entre otros, nos encontramos de repente y sin que lo sospechásemos en una situación difícil, sacudidos como por un vendaval que decidiría nuestras vidas.

Todo comenzó por un pequeño e inofensivo documental en 16 mm realizado por Jiménez Leal, Sabás y Cabrera Infante. El cortometraje fue titulado, *P.M.*, es decir la abreviatura de la expresión latina *Post Meridiam.* Fue realizado en el estilo de *free cinema* o *cinema verité,* que comenzaba en aquellos momentos a estar en boga: cámara en mano, imágenes sorprendidas de la realidad sin mise en escene, ruidos de ambiente o música popular. No había comentario hablado. La película hacía un recorrido por los viejos bares y cafés de La Habana y Marianao y describía sin complacencia pero también sin reprobación lo que quedaba del mundo de los noctámbulos en la Cuba de entonces.

Cuando el pequeño filme se dio a conocer la reacción fue fulminante: una copia y el negativo fueron secuestrados por la policía. Sus autores, puestos prácticamente en el banquillo de los acusados, la revista cultural *Lunes de Revolución,* que lo había auspiciado, suprimida. En cuanto a mí, por haberme atrevido imprudentemente a defenderla en la revista *Bohemia* —de la que era crítico de la sección de cine— perdí mi empleo. Ante el pánico que se desató en los medios intelectuales habaneros, Fidel Castro creyó necesario convocar a una gran reunión en la que —se nos dijo— se daría cuenta de lo sucedido y se buscaría una justa reparación. Hay que explicar que hasta aquellos momentos la revolución se había proclamado humanista y abierta, sin dogmatismo, a todas las ideas. Es significativo que fuese en el cine donde iba a sonar la primera nota falsa. En la clausura de esta reunión, Fidel Castro pronunció su famoso discurso "Palabras a los intelectuales". Citaré partes del texto transcrito en *Obras escogidas,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1976. Castro, después de haber reconocido que "había cierto miedo en el ambiente", en seguida se presentó tranquilizador y hasta conciliatorio: "Permítanme decirles en primer lugar que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído una suma muy grande de libertades... que si la preocupación de algunos es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esta preocupación es innecesaria, que esta preocupación no tiene razón de ser" (pág. 141). Pero era aquello sólo táctica oratoria. Nuestras esperanzas de justicia se desvanecieron conforme el orador avanzaba. Descubrimos consternados que el Comandante en Jefe no había ciertamente venido a traer paz sino espada. En suma: aprobó totalmente la acción de los censores y concedió al ICAIC su derecho inalienable de mandar a secuestrar el filme. De una vez para siempre fijó los límites de la creación artística en Cuba. Dijo así: "¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho" (pág. 147). Estas palabras encontraron en mí inmediatamente viejas resonancias. Recordaba aquéllas de Los Fueros de los españoles de la época de Franco, en que se nos aseguraba el respeto de todas las libertades "mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado".

Las sanciones contra el cortometraje *P.M.*, sus jóvenes autores y los que lo habíamos defendido, constituían además una interpretación abusiva de aquellos derechos ya en sí bien limitados. Porque, en fin de cuentas ¿qué era lo que se le imputaba a la peliculita en realidad? Bien poca cosa: A) el no haber sido producida por el ICAIC y escapar, por lo tanto, al control estatal. Un mal ejemplo para el futuro. B) No ser "útil" a la Revolución, no cantar loas a los amaneceres luminosos que indudablemente esperaban al pueblo de Cuba. En conclusión, *P.M.* no hacía obra revolucionaria, pero "tampoco contrarrevolucionaria", argüíamos sus defensores. Una copia de *P.M.* que escapó milagrosamente a la requisa y pudo sacarse de Cuba, ha sido visionada recientemente en sesiones de *Cine en el Exilio*, en Nueva York, Miami y París. Causa estupor hoy en día que se levantase tanta polvareda, que se desatasen tales furias de intolerancia por tan poco. Indudablemente, el caso *P.M.* fue un pretexto que sirvió de escarmiento.

El exilio ha sido duro para algunos y los ha derrotado. Para otros en cambio ha representado una suerte, aunque ésta viniese al principio disfrazada de desgracia. El exilio fue como un aldabonazo que nos despertara de una pesadilla y obligara a andar. Orlando Jiménez Leal se ha distinguido ya con varios largometrajes, de ellos, *El Súper,* una deliciosa comedia agridulce sobre un portero cubano en un gran edificio en Manhattan, alcanzó honores internacionales (Venecia, Biarritz, Manheim). Su colaborador, León Ichaso, tiene también en su haber otra obra brillante: *Crossover Dreams,* que describe la híbrida cultura musical de los latinos de Nueva York. Alcanzó un sonado éxito de crítica y de público. Fausto Canel, Roberto Fandiño, Humberto López Guerra (quien en el ICAIC había hecho tan sólo cortometrajes), recomienzan con brío en Europa una nueva carrera. Otros, muy jóvenes, casi niños o adolescentes cuando dejaron Cuba, se destacan a su turno en América: Jorge Ulla, Orestes Matacena, Miñuca Villaverde, Camilo Vila, Iván Acosta... y quedan todavía muchos otros. A pesar de haberse visto obligados a abandonar el país, éste no los ha abandonado nunca, porque los sigue en el pensamiento y es el tema y la preocupación de casi todas sus películas. Para concluir este tema pediré prestada una frase feliz a Fausto Canel: "Con este cine de exiliados se da el caso insólito de la existencia de dos cinematografías para una sola isla".

La publicidad para el cine

Los gastos de publicidad desplegados por el gobierno cubano para la promoción de su cine en el extranjero no guardan relación con el poco interés que éste despierta. Las últimas películas cubanas han sido proyectadas recientemente en varias ciudades europeas acompañadas de lujosos catálogos y contando con el apoyo de los partidos comunistas locales. Sin embargo, estas sesiones han atraído contados espectadores. Asistí a una de ellas. Al encender-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

se las luces varios rostros conocidos, los de los propios exiliados cubanos que habían acudido, víctimas sin duda como yo de la curiosidad y de la nostalgia por ver al menos en la pantalla la tierra perdida. Es decir que, sin proponérselo, La Habana había hecho tantos gastos de transporte, aduanas, alquiler de salas e impresión de programas para que nosotros, cuatro gatos —¿o debiera decir, cuatro gusanos?— pudiésemos ponernos al corriente de las últimas novedades cinematográficas en Cuba.

No pretendo que todo lo que se ha hecho en cine después de la Revolución carezca de interés. Hubo —sobre todo en los primeros tiempos— algunas obras estimables. Lo que sí creo —y en esto casi todo el mundo está de acuerdo— es que, en los últimos años, se ha manifestado una pérdida sensible de creatividad. Si en los primeros tiempos fue posible, de un modo u otro, burlar a la censura, en los últimos ésta ha actuado con mayor fuerza.

Al principio, había la fácil cantera de argumentos que proporcionaba la lucha contra la dictadura de Batista. Después, con un cuarto de siglo en el poder ya no quedaba más remedio que analizar el presente. Es ahí donde comenzaron las dificultades.

Al igual que en el cine francés bajo la ocupación nazi, o en el español durante el franquismo, ha habido en el cine cubano de esta última etapa gran abundancia de filmes con pelucas, levitas y coches de caballo. En estas zonas de la historia los realizadoes se han podido refugiar sin correr excesivos riesgos: *Cecilia, La última cena,* etcétera.

Con todo, el dogma es el dogma, y el cine sigue siendo el arte más importante. Ahora, el Estado cubano, endeudado hasta las cejas —no sólo en los países del bloque soviético, sino en los occidentales—, con dificultades económicas crecientes, con un severo sistema de racionamiento que lleva ya 25 años de existencia, con una desesperada necesidad de divisas fuertes, se lanza, sin embargo, a una operación costosa de gran envergadura: un Festival Internacional de Cine (desde 1979) y, recientemente, una Escuela de Cine y Televisión. No es un generoso gesto en pro del arte puro que lo mueve al gobierno de Fidel Castro. Se trata más bien de un esfuerzo para infiltrarse en el Tercer Mundo y, mediante la penetración ideológica, acrecentar su influencia. Después de todo a la URSS le resulta engorroso ocuparse de esta tarea. Por razones climáticas e históricas, los cubanos mantienen una conveniente imagen de semejanza con el Tercer Mundo. De la misma manera que la Unión Soviética —sobre todo después del descalabro moral que ha constituido la lucha en Afganistán— no se atreve a enviar tropas al Africa y utiliza a las cubanas para sus fines, la penetración cultural —y política— en estas zonas, se efectúa ahora también a través de Cuba. Transcribo unas líneas de un libro del presidente del Festival de Cine de La Habana, Julio García Espinosa: "Para nosotros lo fundamental, lo más importante del cine es que éste sea antiimperialista. Perfecto o imperfecto, documental o ficción, analítico o emotivo, pero antiimperialista: ésta es nuestra medida fundamental". *(Una imagen recorre el mundo,* Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, pág. 17).

Enseñar al pueblo

La escuela, dicen los folletos, "está destinada a los estudiantes *de América latina, del Caribe, de* Africa y de Asia". Fidel Castro parece encargarse de todo personalmente, pero se ha nombrado director a un argentino, Fernando Birri, realizador en 1962 en su país de una película de cierto renombre (*Los inundados*). La escuela ya tiene inscritos 82 estudiantes becados de los tres continentes. En la localidad de San Antonio de los *Baños, próxima a La Habana, se* han construido aulas, dormitorios, estudios y una piscina. Como al Comandante le gustan los uniformes, los alumnos de cinematografía tienen uno especialmente diseñado para ellos. Pero hay planes más ambiciosos para el futuro, Fidel Castro afirma en una entrevista publicada en el periódico oficial *Granma* (17-XIII-1986), "que se va a desarrollar en dos años, a partir de esta experiencia... otro proyecto mayor, que tendrá capacidad para 340 alumnos". En el mismo artículo titulado "Estoy seguro que la Escuela será un éxito" propugna un "cine útil, ilustrativo, sano y educativo... Será una forma didáctica de enseñar al pueblo". Huelga un comentario extenso: para Castro el cine no es un fin en sí mismo sino un instrumento.

Por encima de la Escuela está la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, en la que se ha puesto a su cabeza al ubicuo Gabriel García Márquez, dispuesto siempre a bailar la cumbia en el gran carnaval de la política cubana. El que Castro haya jugado la carta más importante de su baraja cultural es una prueba suplementaria del prestigio que se quiere conferir a las nuevas actividades.

En la década de los sesenta, Cuba intentó en vano convertirse en

PROXIMOS NUMEROS

Giorgio Agamben / *Los fantasmas de Eros.*
Richard M. Morse / *América latina: una redifinición de la ideología.*
Cornelius Castoriadis / *Transformación social y creación cultural.*
Henri Michaux / *Me pinto solo.*
Guy Hermet / *¿Cómo nacen las democracias?*
Adolfo Bioy Casares / *Narrativa.*
Olga Orozco / *Poemas.*
Hervé Coutau-Bégarie / *Sudamérica: antagonismos geopolíticos.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el gran centro revolucionario de la cultura. Se convocaron concursos literarios y salones de pintura, se invitó generosamente a la intelectualidad europea. De momento hubo cierta reacción favorable y a veces entusiasta. A pesar de lo agradable que puedan resultar unas vacaciones gratuitas al sol del Caribe mientras en Europa se prolonga el crudo invierno, la operación no pagó buenos dividendos. A la larga venció el espíritu crítico de un continente que está de vuelta de tantas cosas y Cuba perdió todo prestigio o, lo que es peor, pasó simplemente de moda. El encarcelamiento del poeta disidente Heberto Padilla y las cartas con firmas de protesta de estos mismos intelectuales, marcó el momento del cambio (1970).

Probablemente consciente de este fracaso, estrecha el ángulo de mira. Ya no es el arte en general sino sólo el arte cinematográfico, ya no es el mundo entero al que se aspira a seducir sino sólo al Tercer Mundo.

Aun así, no es seguro que los burócratas de la cultura en Cuba logren sus propósitos. El artista, en cualquier latitud, si lo es de verdad, resulta difícil de dominar. De estos 82 estudiantes les saldrán respondones un buen tanto por ciento. (Generalmente los más interesantes, como sucede en todas las escuelas). Del *Centro Sperimentale di Cinematografía,* la escuela que creara Mussolini en Cinecittá, surgieron los directores antifascistas del neorrealismo. De la escuela de cine de Lodz en Polonia, los entusiastas del movimiento Solidaridad. ¿No fue Fidel Castro mismo alumno de los jesuitas en la famosa Escuela de Belén, en La Habana?

En todo lo que se refiere a Cuba hay que contar con la personalidad inestable del Líder Máximo. Cada cinco años un nuevo capricho. En cada uno de los casos el Comandante se lanza con furia a alcanzar la nueva meta, arrastrando tras de sí toda la nación y desequilibrando la economía: el cordón cafetalero de La Habana, la zafra de los 10 millones... A mitad del camino Castro relega el proyecto o, simplemente, lo abandona y ya no se vuelve a hablar más de él. Un nuevo juguete ocupa ahora su atención: el Festival y la Escuela de Cine. ¿Cuál será el próximo?

LUIS FELIPE NOE: UNA SOMBRA EN LA VIGILIA

por Lelia Driben

La exposición realizada por Luis Felipe Noé durante el mes de agosto en el Museo Sívori de la Recoleta[1], incluía un cuadro de pequeño formato denominado "Facundo Quiroga va en coche al muere" (Serie Federal, 1961). Trabajada con una gruesa capa de color, la tela presenta en su centro al coche anunciado por el título. Sea o no ésta una obra antologable en el marco de lo que el artista produjo por aquellos años, su conformación parece condensar ciertas tendencias de los años 60 con respecto al viejo problema de la concreción de imágenes verosímiles en el interior de la estructura visual. Además de la doble referencia al hecho histórico (el trágico fin del caudillo riojano) y al poema de Borges —que lleva a formular los signos pictóricos a partir de dos corpus significantes: el del libro de historia y el de la versión literaria— el trazo figurativo de Noé se perfila de modo apenas perceptible en la superficie mencionada, como si respondiera a un impulso que necesita dibujar —hacer visible— y borrar, al mismo tiempo, ese coche en el cual un hombre va a encontrarse con su muerte. Así, este episodio rescatado por el texto desde las sombras del pasado y por la pintura desde la oscura madrugada que entreteje la escritura borgiana, emerge en el tercer eslabón de la cadena intertextual —el de la poética visual del cuadro— sumergido en un denso empaste rojinegro y, sobre él, en una mancha más densa aún que recuerda a un coágulo o una estampida de sangre. O sea, la noche y la muerte son connotadas en el seno del cuadro por la materia y el color que lo dominan todo, vale decir, por elementos que pertenecen al código de la plástica, en tanto que el dato argumental específico —aquel "galetón enfático" que marcha hacia Barranca Yaco— apenas se esboza en la espesura de lo pintado.

Ese complejo equilibrio entre los núcleos figurativos y los aspectos que corresponden a la más estricta materialidad pictórica (color, empaste, línea, forma) funda —se sabe— lo que se ha dado en llamar la nueva figuración de los años 60. Un sistema figurativo —no está demás decirlo otra vez— que no sólo tensa las relaciones entre los componentes arriba apuntados, sino que además, y por consiguiente, extenúa hasta el extremo los lazos analógicos con los objetos del mundo exterior a los que niega y remite en forma simultánea. Se trata, asimismo, de una modalidad estructurante ya anticipada por la vanguardia y por la modernidad en su conjunto (a ellos correspondió, en realidad, el gran desafío), que descubre renovado aliento en las vertientes estéticas posteriores a la Segunda Guerra. Dicho sea de paso: en los años '60 y '70 —con el pleno auge de la nueva crítica— la idea de una autonomía absoluta de las formas parecía incuestionable. Hoy, en cambio (Pierre Francastel lo viene haciendo desde bastante tiempo atrás), se puede aventurar el hecho de que la relación de las estructuras visuales con su entorno ha recorrido y recorre a modo de preocupación constante el interior de cada cuadro, cual una sombra enclavada en la vigilia, en la conciencia alerta de todo el arte contemporáneo. Cuando Malevitch pinta el cuadrado negro sobre fondo blanco se conecta desde la más denodada oposición con los esquemas ilusionistas y con aquello que vive fuera de la obra. Esa dialéctica permea todas las operaciones plásticas y su irrefutable lugar de pertenencia dentro de la sociedad. Sin ella, seguramente Rodchenko sí hubiera ejecutado (en el doble sentido de la palabra) el último cuadro. Retomando, cabe acotar que los conceptos de innovación y búsqueda aún perviven en los artistas de los años '50 y '60

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que inauguran la post-modernidad y, huelga aclararlo, no es casual que en lo que atañe a la segunda de estas décadas tales intentos de aires nuevos coincidan con grandes movilizaciones sociales. Pero, junto a ello, cierto escepticismo comienza a corroer al juego de las formas y a su misma base de sustentación; un escepticismo de corte distinto al que impulsó el último cuadro del pintor ruso o los *ready made* de Duchamp y diferente, incluso, al inquietante descrédito que surca a la pintura de nuestros años '80 —pero éste es un tema que conviene tratar en otra nota.

La producción de Noé

La producción de Luis Felipe Noé está inserta en las pautas señaladas, responde a ellas con casi transparente fidelidad. Una lectura atenta a cada una de las obras que este autor realizó en los distintos períodos de su trayectoria descubre un nudo de oposiciones que puede expresarse en términos de exuberancia y recorte, reflexión y desborde, disolución y despliegue, libertad y acotamiento. Noé aborda la naturaleza de la pintura y a través de ésta una controvertida referencia a la naturaleza en sí misma pero, simultáneamente, pone a prueba dicho movimiento expansivo. Y lo hace explicitando que eso que acontece (aunque nada acontezca) entre los límites del bastidor pertenece al terreno de lo pintado, lleva la marca de una imposibilidad, comprueba anárquica, furiosamente, una suerte de utopía: la de encender el perfil de la realidad ajena al cuadro y la de corporizar a éste sin contradicciones, sin que una mácula de inasibilidad lo cruce espectralmente; y ahí es donde surge un halo de escepticismo. En otras palabras: imposibilidad de la pintura para armarse y para imitar a la vida. Negándola, precisamente, es como Noé captura ese vitalismo que se significa en la trama de sus formas. Todo ello inmerso en un deliberado desorden debajo del cual subyace, cual antigua y solapada huella, la memoria del viejo ordenamiento del cuadro pero siempre violentado, siempre confrontado y puesto entre paréntesis. A ello se debe esa nutrida organización de formas, manchas y figuras de fulgurante cromatismo sobre lienzos que se pliegan, se rompen, dejan al descubierto los bastidores o conservan zonas sin pintar. Por eso también las telas dobles, para generar una distancia entre el campo figurado y su punto

REMO BIANCHEDI: ENTRE DUCHAMP Y EL BOXEO

Una estela de escepticismo parece atravesar a la práctica de la pintura en nuestra época y, por extensión, a las lecturas que se realizan de las mismas. En ese marco, el concepto de innovación se sumerge en la memoria de la primera vanguardia, la de los años 20, cuando Dadá y los informalistas rusos a la cabeza de un movimiento más amplio, borraban violentamente las formas tradicionales para fundar un nuevo origen de la literatura y el arte. Asimismo, la vanguardia apostaba a los cambios históricos sociales y a sus propias posibilidades transformadoras en el espacio específico de lo creado. Hoy no se habla ni se actúa de la misma manera. Los realizadores de la cultura escuchan en sordina el pulso de la historia y, en el terreno de la estética, refulge el paradigma abierto por Borges cuando elige a Pierre Menard como autor del Quijote. Repetición y anacronismo, en efecto, emergen como nuevos resortes en la tensión constituyente de la obra. Se vuelve al expresionismo, cobra auge la paráfrasis, nadie se siente acusado cuando en el seno de sus superficies o textos aparecen signos que fueron sustraídos de otras obras; el juicio de plagiario resulta tan perimido como el uso del fonógrafo a cuerda. La intertextualidad surca la trama de muchas estructuras.

En ese contexto se instala la producción actual de Remo Bianchedi. Sus cuadros, trabajados como pinturas objetos en los que se observan nichos, zonas de *collage,* elementos superpuestos y áreas solamente pintadas, intentan una evocación múltiple y diversa. Allí, en efecto, se citan a Duchamp y a Max Ernst junto a figuras de boxeadores, un *demode* cartel de matiné bailable y una canastilla de agujas de venta comercial. Es decir, los mitos del surrealismo junto a ritos de la cultura popular rioplatense, las alusiones prestigiosas junto al recurso *kitsch.* Y toda esa red de préstamos culturales se concreta dentro de una operación significante que, en un mismo cuadro, se abre a la ambigüedad para vincular al pintor Pablo Suárez con el viejo boxeador de igual apellido. Así, en una suerte de *divertimento* frívolo, Bianchedi discurre sobre lo insólito con un gesto similar al que emplea para abordar las referencias a la muerte. Por otra parte, sus estructuras se organizan por combinación de segmentos que dan a todo el campo figurado una apariencia atractiva. Hay ecos de Bonevardi, de Rauschemberg, de Louise Nevelson, de la pintura gestual, el *pop* y el arte pobre. Inserto —como se apuntaba al principio— en la consigna de la reiteración, Bianchedi no parece inquietarse por tales analogías; busca elaborar más bien, una poética sobre ellas. De ese modo, hace también de sus bastidores una especie de panel metalingüístico. Pero algo falta a ese relevamiento efectuado sobre el tejido mismo de los signos pictóricos. Falta una mayor profundización en ese punto de encuentro entre la obra que se realiza y, simultáneamente, reflexiona, rememora, comenta; la obra, en suma, que en otros artistas con similar propuesta se despliega a fondo para recoger, sobre la marca de sus propios desvelos, las huellas de otros significados que vienen del pasado.

Lelia Driben

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de apoyo en lo externo, el muro. Y las telas envueltas parcialmente sobre sí mismas. Ambos recursos constituyen metáforas elaboradas con el soporte de la estructura. En el primer caso tal vez para acentuar el grado de autonomía de la obra; en el segundo para aludir al repliegue de la tela sobre la consistencia de sus signos y connotar, al mismo tiempo, que eso que se asienta sobre un escuálido bastidor puede también ser un pedazo de trapo que se arroja al desván de las cosas caídas en desuso. Similar tensión guarda la máscara pegada sobre una de las superficies: por un lado sugiere el carácter objetual del cuadro, por el otro alude a la pintura como representación o simulacro y finalmente rememora las formas con las que las antiguas sociedades míticas simbolizaban a sus ídolos; es decir, interroga a la obra desde diversas concepciones.

Pintor de su época, Noé hace de su producción el espacio de una reflexión metapictórica: cuando pega un pomo de óleo o acrílico sobre la tela explica el acto mismo de pintar, y cuando coloca cuadros pequeños sobre la base principal o altera sus contornos socava el carácter bidimensional de la pintura. La obra es, en suma, un modelo para armar o desarmar, quizás con esas figuras de madera recortada que parecen piezas de un rompecabezas deambulando en "Un vacío difícil de llenar". Tan difícil que la mitad de esta estructura de madera posee una zona sin pintar y se interrumpe para dejar ver el armazón desnudo y hueco cual un salto justamente hacia el vacío. Entretanto, la otra mitad se puebla de figuras grotescas. Además, en muchas estructuras las formas alternan con fragmentos de escritura; es decir, el discurso irrumpe de manera directa, convive con las formas y con raptos de ironía y humor que recorren constantemente a la obra.

Ahora bien, todos los elementos apuntados componen una retórica en la que los rasgos propios de Noé se combinan con otras actitudes de artistas de su época. Así, por ejemplo, Noé cita a las telas quemadas de Miró en "Un vacío difícil de llenar". Asimismo, sus deformes protagonistas no intentan una exploración particular de la figura humana, sino crear una suerte de espacio solidario con un paradigma formal pertinente a toda la neofiguración expresionista, cuya memoria —se sabe— se remonta, entre otras, a las más revulsivas obras de Goya. En tal marco, la obra de Noé parece sostenerse y acotarse, en parte, dentro de ese par el de relaciones. Buena parte de la producción actual de este artista revela un corte con respecto a su trabajo anterior. Coherente con las tendencias del momento, reduce las instancias reflexivas como operación explícita en el seno del cuadro, para dar aire a un juego más libre de formas y colores brillantes. Aborda el paisaje, la selva misionera asoma exuberante, la pintura, en suma, vuelve melancólicamente hacia sus viejos cauces.

(1) En la misma fecha, Noé presentó una muestra de pinturas recientes en la Galería Ruth Benzacar.

EL ARBOL DE LA LITERATURA

por Juan Goytisolo

No pudiendo eludir una vez más la obligación de referirme a mi trabajo de escritor a pesar de la arraigada convicción, tantas veces expuesta, de que, si el esfuerzo generador de una obra incumbe al autor, el resultado de ella pertenece a todo el mundo con excepción del mismo, voy a centrarme aquí no en mi quehacer novelesco (personas mucho más capacitadas que yo se han ocupado ya en el tema), sino en la exigencia ética que lo vertebra: el código de honor personal propio de todo autor que se estime y decida poner su vida entera al servicio de lo que juzga más importante de ella, esto es, su labor creativa.

Este código personal varía, como es natural, de un autor a otro, e incluye o no valores humanos de bondad, honradez, generosidad y criterios de ética social o cívica; como nos enseña la experiencia, el creador riguroso consigo mismo puede muy bien carecer de estos últimos, ser un sujeto arribista, insensible, utilitario o cínico y mantener en cambio la indispensable exigencia respecto de su empresa artística en la singladura de su arriesgada navegación: naufragar como persona desde el punto de una ética social embebida de valores *progresistas* y triunfar, no obstante, en su difícil empeño de creador. La historia reciente nos procura algunos ejemplos de ello: de autores censurables conforme a criterios avalados por la opinión común y evolución histórica, pero merecedores como artistas de nuestra rendida admiración.

Dicha contradicción chocante ha originado un interminable y a mi entender estéril debate entre quienes al condenar al hombre condenan al artista y los que al salvar al artista se muestran indulgentes con los errores y defectos del hombre; sí, a decir verdad, la antinomia entre moral y estética revela la vieja ambigüedad de las relaciones existentes entre la sociedad y el creador, en tanto y en cuanto que la primera juzga al segundo con criterios ajenos a los que articulan su particular aventura artística.

Quien adopta una postura o participa en una acción política y moralmente reprobable desde el punto de vista de un consenso ético-social, ¿puede producir una obra literariamente válida?, se preguntan confusos los buenos y honrados ciudadanos; o, en otros términos, el logro artístico de aquélla, ¿tiene la increíble facultad de suspender nuestro juicio moral acerca de quien la engendró?

Plantear la cuestión en estos términos nos mantiene en un terre-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no propicio a toda suerte de trampas y equívocos, y vamos a tratar de salir de él. Por un lado, conviene recordar que, en virtud de su carácter evolutivo y maleable, la opinión común está sujeta a opiniones y cambios que, aun entre quienes se sitúan en el ámbito de una ética social abierta a los valores de la libertad, democracia y progreso, su fidelidad ciega a los

mismos puede conducirles, como hoy sabemos, a abrazar y sostener errores e incluso horrores. Por otro, habrá que tener bien presente, a la hora de formular juicios negativos o aprobatorios, que la relación del poeta, dramaturgo o autor de ficciones con la sociedad en que vive y a cuyo *encargo social* responde es, en cualquier caso, menos importante que la que le une al *corpus* literario de su lengua y, a partir de éste, al patrimonio literario universal.

Sólo abandonando la concepción tradicional de ese compromiso con las fuerzas que encarnan la dinámica social de su país y su tiempo por otras respecto al tronco arborescente y frondoso de la literatura de la que es vástago, podremos ver las cosas más claras y establecer un código de honor personal del creador gracias al cual la antítesis a la que antes nos referíamos perderá su razón de ser: si, como sostengo desde hace años, el deber primordial del escritor es devolver a la comunidad cultural y lingüística a la que pertenece un idioma nuevo, distinto y más rico del que recibió de ella en el momento de emprender su tarea, la formulación ética de la exigencia se sitúa en un campo distinto del que evocaba al comienzo de este texto.

Pues el escritor que toma su trabajo a pecho se enfrenta *ab initio* a la existencia de un árbol cuya vida aspira a prolongar y, sobre todo, enriquecer, y cuanto más alto, copudo, espeso y ramificante sea aquél, mayores serán sus posibilidades de juego y aventura, su campo de maniobras de artista dentro del cual emprenderá sus rastreos y andanzas. Mientras podemos identificar fácilmente al escritor de segunda fila por su reductivismo imitador —su adscripción a un determinado modelo o canon—, el escritor que aspire a dejar una huella, a crear un ramal o bifucarción en su árbol, no estará sujeto a influencia particular alguna porque su voracidad literaria le vedará detenerse en un autor concreto, en un molde único: como Cervantes o Borges, ambicionará saquear la totalidad del acervo cultural de su tiempo.

El maravilloso diálogo del autor con el árbol se llevará a cabo sin tener en cuenta los gustos y criterios de la época, abarcará el pasado como el presente, descubrirá las semillas de la modernidad en los mal llamados siglos oscuros, ahondará en las raíces del tronco y su conexión con diversas culturas. Empresa exaltadora y demencial que, como demuestra el ejemplo de Cervantes, transmuta sutilmente la locura del personaje chiflado por su lecturas caballerescas en la locura del autor trastornado a la postre por el poder vertiginoso de la literatura.

El escritor consciente de sus privilegiadas relaciones con el árbol entablará diálogo con todos y cada uno de los componentes que lo integran, de los brotes más nobles y tiernos a las raíces secundarias de donde brotan a veces los esquejes y plantas adventicias. A medida que ahonde en los sustratos en los que aquél crece y descubra su enlace soterrado con los demás árboles, arbustos y plantas del bosque portentoso de la escritura, asumirá la tesitura libre y abierta de nuestros antiguos y auténticos modernistas; su obra será así crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura.

Un árbol tan vasto, complejo y frondoso como el de las letras castellanas es un verdadero festín para el creador comprometido a fondo con su quehacer solitario: la multiplicidad de raíces grecolatinas, hebreas y árabes, sus mestizajes fecundos, trasvases, metamorfosis, opacidades, misterios, le brindan una posibilidad excepcional de expandir su propia creación, de extender sin cesar a nuevas y enjundiosas áreas las reglas de su juego.

Mi interés de los últimos años por autores prerrenacentistas —Juan Ruiz, Rojas, Delicado— y posmudéjares —San Juan de la Cruz, Cervantes— se debe ante todo a que la composición y estructura de sus obras no obedecen, como en el caso de los primeros, a la aplicación de un modelo o canon, sino que son fruto, se diría de un desarrollo puramente orgánico o, tratándose del reformador carmelita, de una onírica y casi indescifrable lógica interna, emparentada de un lado con el irracionalismo verbal de la vanguardia artística de nuestro siglo y del otro con la sutil y multívoca expresión sufí.

La relectura de Cervantes por Borges y de Góngora por Lezama Lima han impulsado en el ámbito de nuestro idioma una poderosa corriente novelística, fundada precisamente en un compromiso total del narrador con ese árbol nutricio, cuyas hojas son libros, códices, manuscritos, cartas, poemas: obras como *Don Julián, Juan sin tierra* o *Makbara* no son novelas a secas, sino textos elaborados en correspondencia y *polígono* con Góngora, Cervantes y el Arcipreste de Hita, producto de un merodeo obsesivo por el árbol y su proliferante ramaje.

Vislumbrar las señas inequívocas de la modernidad en la tesitura receptiva y abierta del arte medieval y su prolongación mudéjar; volver una y otra vez a la locura de Cervantes, admirables *dislates* de San Juan de la Cruz, genialidad incandescente de Góngora, es la mejor manera de manifestar la única fidelidad que se le debe exigir al creador: su empeño apasionado, absoluto, absorbente con el árbol que le alimenta y al que, con humildad y amor, agregará algún día, si puede, sus propios y modestos frutos.

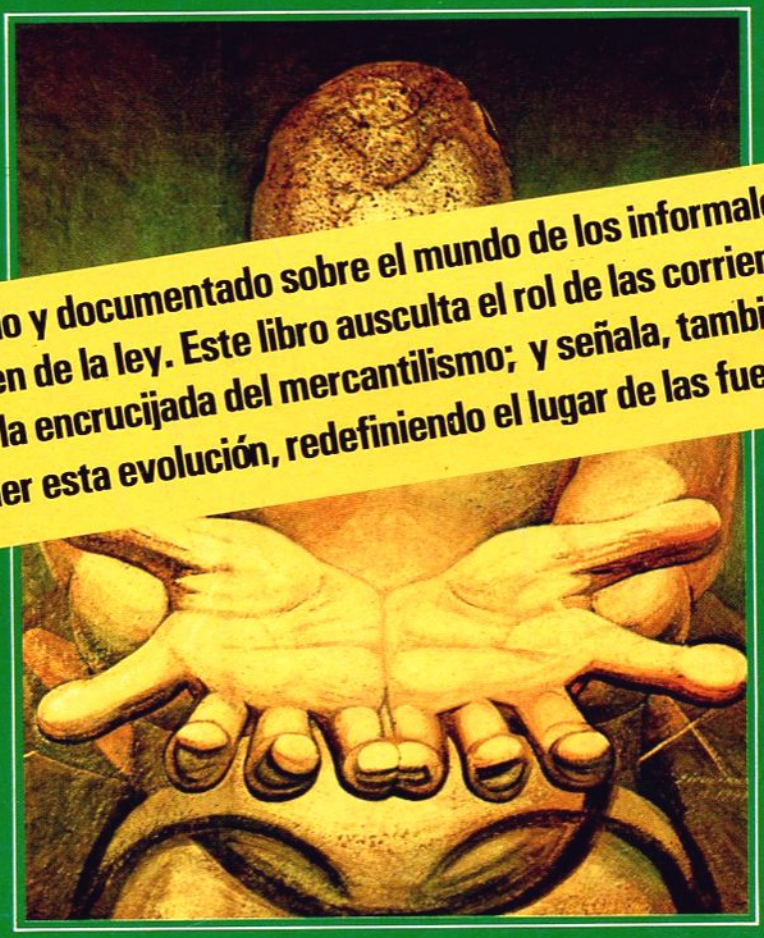
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HERNANDO DE SOTO

en colaboración con E. Ghersi y M. Ghibellini

EL OTRO SENDERO



El trabajo más profundo y documentado sobre el mundo de los informales: aquellos que viven y trabajan al margen de la ley. Este libro ausculta el rol de las corrientes izquierdistas y derechistas frente a la encrucijada del mercantilismo; y señala, también, las posibles salidas que puede tener esta evolución, redefiniendo el lugar de las fuerzas políticas.

Editorial Sudamericana
Centro Internacional para el desarrollo económico

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar